PALLADIO

RIVISTA DI STORIA DELL'ARCHITETTURA

I-II

NUOVA SERIE - ANNO XI 1961 - GENNAIO-GIUGNO

ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO
LIBRERIA DELLO STATO

JACOPO BASSANO

COMMENTO DI PIETRO ZAMPETTI

Da qualche tempo Jacopo Bassano, il pittore della vita agreste, è tornato ad interessare la critica ed il pubblico: la sua figura, confusa — nel corso dei secoli — con la larga schiera dei figli e degli innumerevoli imitatori, è stata nei tempi più vicini messa nella sua giusta luce attraverso un'attenta opera di studio e di revisione, conclusasi con la rivelatrice Mostra veneziana dello scorso anno a lui dedicata. Ormai egli è considerato uno degli artisti di massima grandezza della pittura veneziana del '500, accanto a Tiziano, Lotto, Veronese e Tintoretto.

L'Istituto Poligrafico dello Stato pubblica ora (a cura di Pietro Zampetti, Direttore della Mostra veneziana) tutte le più belle opere dell'Artista in un volume che comprende, oltre a numerose riproduzioni in bianco e nero, ben ottantasei tavole a colori, scelte e selezionate con la collaborazione dei più importanti Musei d'Europa e d'America: dalla Raccolta Reale inglese di Hampton Court alla National Gallery di Washington, dal Kunsthistorisches Museum di Vienna al Museo Civico di Bassano.

Il testo, in forma chiara e criticamente aggiornato, segue in rapida sintesi il cammino artistico del pittore, ne separa la complessa personalità da quelle tanto inferiori dei figli e mette in evidenza i caratteri fondamentali di questo artista, sensibile ai fatti culturali del tempo, ma soprattutto felice poeta della sua terra e lirico interprete della voce degli umili ch'egli esaltò nelle sue numerose « Natività », fra le più belle e commoventi che mente umana abbia mai sognato.



Il volume del formato di cm. 22,5 × 29 è composto di 84 pagine di testo con 19 illustrazioni in nero intercalate e 86 tavole in quadricromia fuori testo. La rilegatura è in tutta tela con iscrizioni in oro. La sopraccoperta è di carta a mano vergata di Fabriano con una quadricromia applicata (1958).

TESTO ITALIANO PREZZO RIDOTTO L. **10.000**
TESTO INGLESE PREZZO RIDOTTO L. **10.000**

VITTORIO SPINAZZOLA

POMPEI

ALLA LUCE DEGLI SCAVI NUOVI DI VIA DELL'ABBONDANZA (ANNI 1910-1923)

OPERA POSTUMA A CURA DI SALVATORE AURIGEMMA

Con gli scavi che Vittorio Spinazzola ha condotto in Pompei negli anni dal 1910 al 1923 un capitolo nuovo e sostanziale si è aggiunto alle nostre conoscenze del mondo antico. Pompei ci ha illuminato su quella che fu l'architettura della facciata delle case di età romana negli ultimi secoli della Repubblica e nel I secolo dell'Impero.

I risultati « prodigiosi » dello scavo Spinazzola si debbono al suo metodo di scavo. Non più furono mandati alle discariche, indiscriminatamente, i nuclei di strutture murarie caduti dai piani superiori. Fu invece disposto che allo scavo sistematico condotto per strati seguisse la ricostruzione immediata, per strati, di ogni elemento architettonico recuperato.

Fu, così, possibile ricomporre tetti e sistemi di displuvi, salvare pareti e soffitti di vani di piani superiori, trovare e ricostruire balconi d'ogni tipo, tettoie anche assai sporgenti, finestre monofore, bifore, quadrifore. Pompei riebbe il vivacissimo volto delle case della Napoli odierna.

E riebbe il suo vero volto anche nel colore delle facciate delle case, dove programmi elettorali, e pitture di carattere religioso, o celebrativo, o indicativo di attività artigiane furono, ai fini della conservazione, protette con cristalli, tende, tettoiette, quando non si ricorse all'isolamento vero e proprio delle pareti dal suolo.

Alla illustrazione delle case scavate dallo Spinazzola si è aggiunta in appendice la descrizione dei tre cicli iliaci recuperati in due fra le più notevoli case di Via dell'Abbondanza.

Con i suoi tre splendidi monumentali volumi l'Opera risulterà pertanto indispensabile non soltanto agli archeologi, ma anche agli storici dell'architettura e agli specialisti sia della decorazione, sia — soprattutto — della pittura.

E poichè durante l'ultima guerra alcune bombe gettate su Pompei han parzialmente distrutto talune delle facciate delle case scavate dallo Spinazzola, si troverà solo in quest'Opera l'aspetto originale di tali facciate.

VOLUME PRIMO – Volume in formato cm. 36,5 × 28, di pp. LXIX + 680, con XVII + 650 illustrazioni, e 10 tavole fuori testo.

VOLUME SECONDO – Volume in formato 36,5 × 28, di pp. 440, con 403 illustrazioni e 1 tavola fuori testo.

CARTELLA-ALBUM di tavole XCVI + II, in formato cm. 50 × 35. Delle tavole anzidette 59 sono a colori, 28 in fotolitografia, 8 in fototipia, 3 in riproduzioni d'altro tipo.

Opera in due volumi di complessive pp. 1179, con 1070 illustrazioni, 11 tavole fuori testo; e con cartella-album di XCVIII tavole

PREZZO RIDOTTO L. **60.000**

ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO
LIBRERIA DELLO STATO
ROMA - PIAZZA G. VERDI, 10 - ROMA

PALLADIO

RIVISTA DI STORIA DELL'ARCHITETTURA

NUOVA SERIE
ANNO XI - 1961

FASCICOLO I-II
GENNAIO-GIUGNO

SOMMARIO

CONDIZIONI E PREZZI PER L'ANNO 1961

ABBONAMENTO ANNUO	ITALIA	L. 3.530
	ESTERO	L. 5.000
NUMERO SEPARATO	ITALIA	L. 1.000
	ESTERO	L. 1.400

Redazione: Via A. Gramsci, 53 – Roma

I libri per recensione debbono essere inviati alla Redazione della Rivista

Amministrazione e vendita presso la LIBRERIA DELLO STATO, Piazza G. Verdi, 10 – Roma

MONUMENTI SALENTINI INEDITI O MAL NOTI

I. - LE "CENTOPIETRE,, DI PATÙ

IL MONUMENTO conosciuto attraverso la definizione popolare di "Centopietre,,, non dà più come in passato (un passato non troppo lontano) la penosa sensazione del rudere abbandonato e quasi perduto nella campagna: oggi, con la prospicente chiesa di S. Giovanni e col pozzetto–silo nello spiazzo intermedio, fa parte di tutto un prezioso e raro assieme archeologico (*fig.* 1) nelle immediate vicinanze di Patù, in provincia di Lecce.[1)]

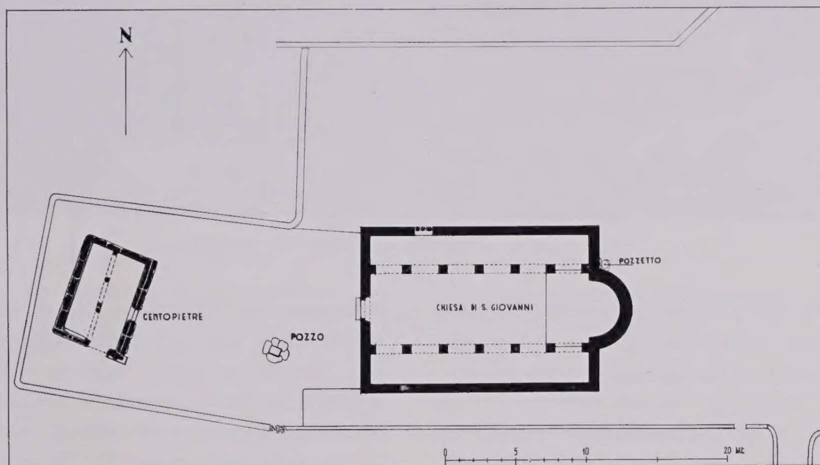


Fig. 1 – Patù, Le "Centopietre,, e la chiesa di S. Giovanni. Planimetria generale

Ma se la chiesa è del tutto inedita, le Centopietre, al contrario, han talvolta resa celebre l'estrema punta della Penisola Salentina forse ancor più della rupe di Leucade; e ciò da quando il monumento nacque agli interessi degli studiosi, per merito di Cosimo De Giorgi, nell'anno 1872.[2)]

Il De Giorgi, ultimo dei periegeti pugliesi, ne riconobbe per primo "la rimota antichità,,. Da buon neofita dell'osservanza delle patrie leggi, pubblicò in proposito una sommaria relazione per la "Commissione Conservatrice dei Monumenti Storici e di Belle Arti,,; in seguito a che il governo italiano (anno 1873) proclamò le Centopietre "Monumento nazionale di seconda classe,,.

A questo punto, naturalmente, non mancò una voce avversa, quella dell'Arditi, che, echeggiando il parere di alcuni altri studiosi locali, volle vedervi un monumento funebre del IX o X secolo della nostra èra, eretto in onore di un Giminiano o Geminiano o Siminiano o Seminiano, santo campione dei Cristiani, morto combattendo contro gli infedeli, durante la battaglia decisiva per la liberazione di quella terra dai nemici della Fede. In tal modo non solo si dava valor di certezza alla tradizione di questo glorioso avvenimento (tradizione viva ancor oggi a Patù) ma si giustificava la presenza delle sante immagini affrescate sulle pareti interne del monumento, tali da far rassomigliare le Centopietre, come soggiunse subito il Cavoti che primo le vide e le illustrò, ad una delle tante cripte dette basiliane, che fanno della terra d'Otranto la Tebaide salentina. Ma lo stesso Cavoti, nondimeno, fu costante nel ritenere antichissima la costruzione delle Centopietre; e perciò contribuì ad accrescere la polemica, articolandola nella tesi di un monumento preistorico trasformato nel medioevo in santuario cristiano.

A questo punto, per soddisfare la sete di patrie glorie, in un paese orgoglioso della propria antichità com'è il Salento, in un clima, cioè, che tende ad identificare il maggior pregio con la maggior vetustà, non poteva capitar nulla di meglio che un archeologo di alta fama e per giunta straniero, il quale (anno 1881) dichiarasse, come di fatto dichiarò, le Centopietre "le plus ancien et le plus curieux des édifices sacrés de la Calabre antique,,, e, anzi, "la merveille archéologique de la province de Lecce,,. Questo archeologo illustre ed entusiasta, come ognuno sa, è il Lenormant;[3)] il quale, con l'esotico raffronto tra il monumento salentino e il santuario, allora ritenuto preistorico, dell'Oros Ocha in Eubea, completò il repertorio degli argomenti atti a provare, a suo avviso, la più che veneranda età delle Centopietre; repertorio che fu adottato con supina ma convinta concordia da coloro che, dopo d'allora, dichiararono il monumento "arcaico delle età primitive,, datandolo all'età del ferro o, comunque, anteriore "alla venuta dei Messapi e dei Greci,, in Salento.[4)]

Non per questo, invero, tacquero — ma furono deboli — le voci di coloro che lo datavano al IX o X secolo; e pertanto non si spensero i contrasti palesi o vennero meno i prudenti silenzi o, nel caso migliore, i dubbi. Nè oggi le condizioni sono mutate.

Per esempio: il Della Seta dichiara, non senza incertezza, di non "attribuire allo spirito greco come edificio religioso la singolare costruzione di Patù,,[5)] la cui struttura a grandi blocchi "ha ancora qualche cosa di megalitico, ma la copertura a due spioventi è di tipo greco,,; e conclude: "ad ogni modo l'edificio, sacrario o casa, o ancor meglio tomba è fuori della linea di

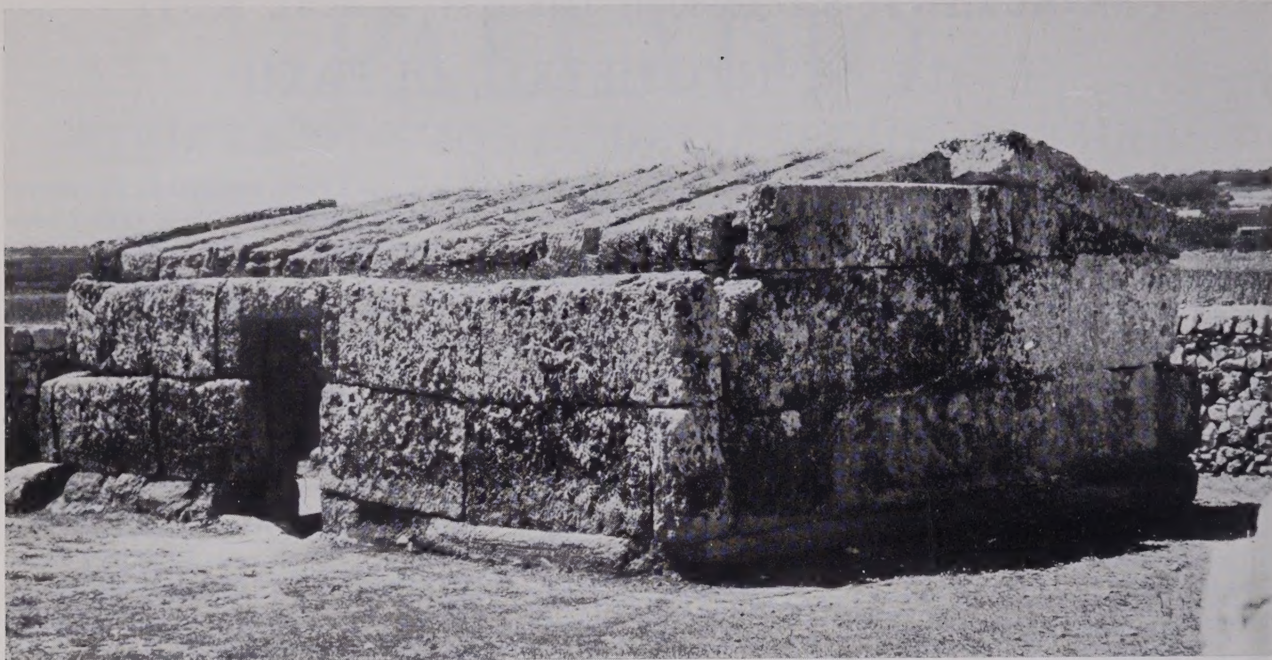


Fig. 2 – Patù, Centopietre. Veduta da nord–est

sviluppo del tempio dorico; inoltre ne è forse posteriore perchè non sembra che possa risalire fino al V secolo a. C. ,,. Più recentemente Alba Medea [6] riporta l'opinione di chi ritiene l'edificio " opera messapica e di epoca ancor dubbia ,,; nè il Bernardini [7] mostra di poter dirimere tali dubbi, con i suoi studi diligenti, che hanno il pregio, fra gli altri, di proporre la questione in termini strettamente obbiettivi, cioè al di fuori di ogni spirito polemico.

Ma a tenere in vita la discussione è intervenuto recentemente il Romanelli, il quale ritiene le Centopietre di epoca cristiana (secc. IX-X), accogliendo la tradizione locale, e ripetendo e precisando che la piccola costruzione altro non sarebbe che il monumento funerario eretto in onore di S. Giminiano, ucciso dai Saraceni nell'anno 877, nella zona circostante, detta ancor oggi " Campo Re ,,. [8]

Finalmente, ma con ben diversa ponderazione, il Neutsch, [9] in una acuta rassegna della attività archeologica italiana del 1955, non si lascia sfuggire la valida



Fig. 3 – Patù, Centopietre. Fronte est

occasione per avvertire che il singolare monumento meriterebbe una accurata indagine, non foss'altro per dar risposta ai quesiti circa la datazione e l'uso. Così il Neutsch, pur non celando una certa propensione per la tesi della datazione antica, si mostra saggiamente libero dalle suggestioni di coloro i quali, a cominciare dal Lenormant, avevano parlato di " carattere sacro ,, o di " antico delubro ,, o di santuario cristiano, datando le Centopietre o all'età più remota o al medioevo, ma senza mai prove concrete.

Al Neutsch spetta il merito di aver formulato in termini scientificamente esatti il problema, riassumendone, pur in modo sommario, i precedenti; e soprattutto di averlo arricchito proponendo un nuovo termine di confronto: un sacello–heroon del VI secolo a. C., scoperto a Paestum dal Sestieri nel 1955.

Ci sembra superfluo riesumare altri episodi della storia dei vari pareri espressi nel tempo sulle Centopietre, che sarebbe fatica non lieve e soprattutto non giovevole al problema; accogliamo, invece, il suggerimento del Neutsch e preferiamo senz'altro accingerci a riprendere la questione daccapo.

Crediamo del pari superfluo ripetere la descrizione del monumento, già tante volte eseguita e del resto del tutto intuitiva sol che si osservi la serie delle fotografie (*figg.* 2 e 3) e il rilievo (*figg.* 4, 5, 6, 7, 8). Ci limitiamo ad aggiungere ciò che finora non è stato detto e che forse non era possibile dire prima delle nostre esplorazioni. [10] Non è vero, prima di tutto, che, come affermano i più, i grossi blocchi più o meno uniformi

Fig. 4 – Patù, Centopietre. Pianta (p. b. = piedi bizantini)

che costituiscono il monumento siano stati messi in opera " senza cemento „; [11] è ben chiaro invece l'impiego di una malta assai magra (in cui prevalgono frammenti di laterizio e di pietra) che non tanto connette i conci quanto occlude le commessure e regolarizza i letti di posa. Questa malta è più facilmente visibile non solo dove apparve conveniente usare il rozzo calcestruzzo in luogo della pietra, come nei triangoli fra gli spioventi del tetto e i ricorsi di conci, ma anche e soprattutto nell'interno, dove è rimasta pressochè intatta per virtù dell'intonaco che un tempo rivestiva integralmente le pareti. Con lo stesso ufficio di regolarizzare le superfici orizzontali di contatto, la malta, pur sempre scarsa e magra, riappare là dove il terriccio copre al parte più bassa del monumento, vale a dire sulla fondazione, se così si può chiamare la serie dei blocchi che formano lo zoccolo e poggiano direttamente, come si è constatato con abbondanti saggi, sulla roccia.

Veramente singolare è la struttura del muro est, quello, per semplificare, prospiciente la chiesa di S. Giovanni. È formato da due muri (*figg.* 9 e 8) accostati,

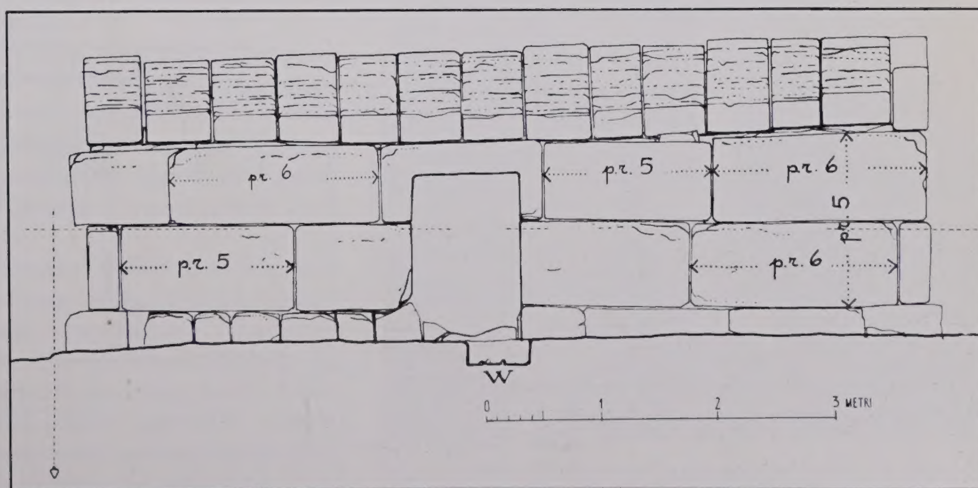


Fig. 5 – Patù, Centopietre. Fronte est (p. r. = piedi romani)

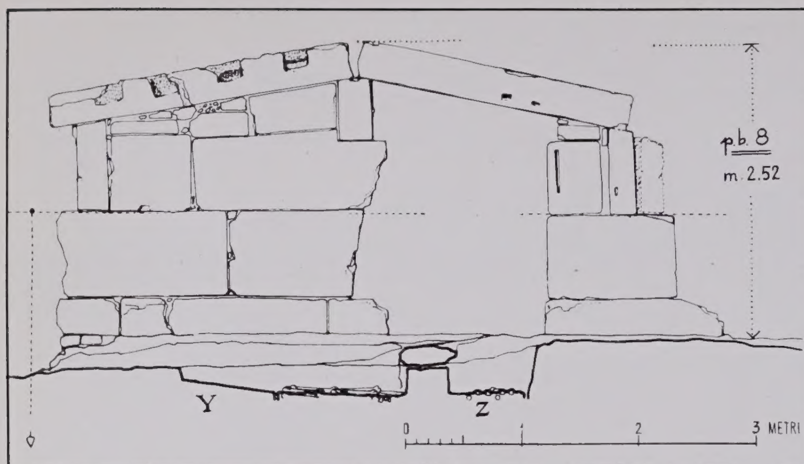


Fig. 6 – Patù, Centopietre. Fronte sud (p. b. = piedi bizantini)

uno sguardo alla sezione longitudinale (*fig.* 7), se non per giustificare il nostro punto di vista su questo complesso sostegno, che è forse la chiave per la datazione e l'uso del monumento. E pertanto, sempre invocando la consultazione delle illustrazioni, aggiungeremo qualche osservazione sugli appoggi dei tre architravi.

Quello più a sud, quello, cioè, più vicino all'ingresso, poggia solidamente sulla parete; anzi, per costituire tale appoggio fu accuratamente inciso un concio della parete stessa. L'adesione ne risulta quindi perfetta (*figg.* 11, 44).

indipendenti l'uno dall'altro, sì che una vera e propria intercapedine separa il paramento esterno da quello interno; naturalmente in questa intercapedine fu dovuto insaccare il solito calcestruzzo, così " magro ,, da sembrare un conglomerato a secco. Ma ancor più singolare è che i grossi lastroni che formano il piovente del tetto non coprono tale intercapedine: il che — e qui è l'ovvia abnormità — frustra, per ciò che riguarda il muro stesso, la funzione del tetto.

Il vano interno (*fig.* 10), com'è noto, è diviso in senso longitudinale da un sistema di sostegni, su cui grava il colmo della copertura. In altre parole, e precisando, tre blocchi lapidei, a guisa di architravi allineati (*fig.* 7), dànno appoggio alle testate superiori dei conci che coprono l'edificio, e sono sostenuti, a loro volta, dai due muri più corti (su cui poggiano le testate esterne dei due architravi estremi) e da due pilastri cilindrici (C_1, C_2) o colonne frammentarie che dir si vogliano.

Non ci saremmo impegolati in così complessa descrizione, che per altro si chiarifica non appena si getti

Tuttavia, a ridosso del paramento interno del medesimo muro è stato posto un pilastro (*fig.* 7, P_1) che, tramite un rozzo pulvino, replica letteralmente la funzione di sostegno cui l'attigua parete era stata deliberatamente predisposta, come or ora si è fatto notare. Il pilastrino P_1, quindi, non ha alcuna ragion d'essere dal punto di vista statico.

Lo stesso deve dirsi sia per l'architrave opposto, che poggia anch'esso in modo pienamente organico sul muro nord, sia per l'attiguo pilastrino P_2: il quale, cioè, inutilmente o superfluamente è posto, a guisa di puntello, sotto l'architrave.

È inutile dire che i due pilastrini coi relativi pulvini, gli uni e gli altri differenti fra loro per forma e dimensioni, sono senza dubbio materiali di spoglio, adattati in modo quanto mai sommario al nuovo ufficio.

A chi abbia osservato il rilievo del monumento e le fotografie relative alle parti or ora esaminate, non può essere sfuggito che esiste un quinto elemento di

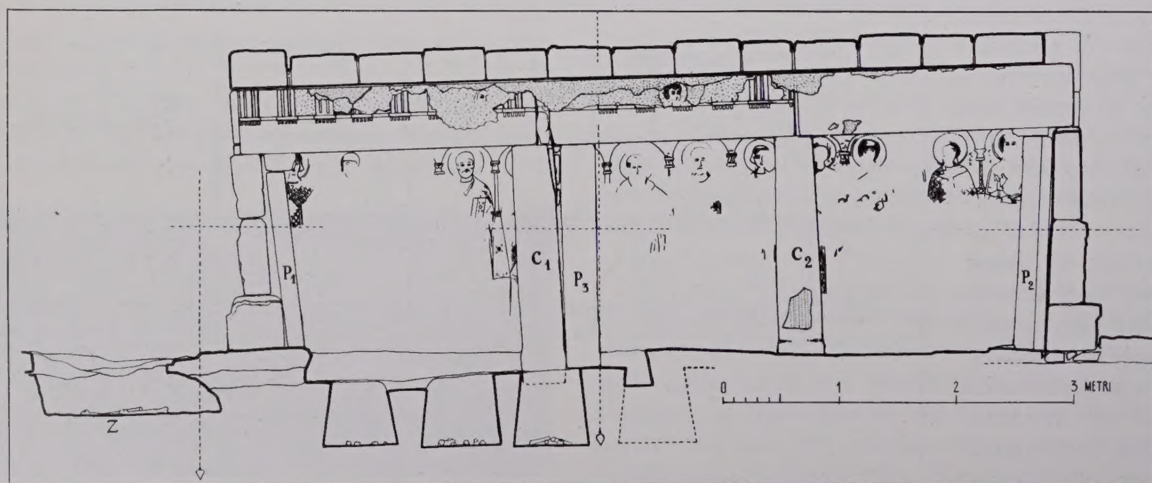


Fig. 7 – Patù, Centopietre. Sezione longitudinale

sostegno: e precisamente che accanto alla colonna più a sud (*fig.* 7, C_1) è un terzo pilastro P_3. La funzione di questo, che sembra replicare l'ufficio dell'attigua colonna, è chiara, così come ovvio è il motivo che ne consigliò l'adozione. Si osservi, infatti, la sezione longitudinale, prescindendo dal pilastro in parola: apparirà evidente che la campata più a sinistra è in condizioni ben diverse dalle altre due. Queste ultime sono, con l'approssimazione connaturata con strutture di tal genere, bene assestate, cioè con i sostegni verticali (colonna C_2 e muro nord) e le superfici di contatto tra i due architravi combacianti con notevole esattezza. Al contrario, la campata sud è visibilmente ruotata, per così dire, verso sinistra, a causa d'un evidente slittamento dell'architrave verso l'esterno; ragion per cui il muro sud strapiomba in fuori e la colonna C_1 si allontana sensibilmente dalla verticale. Prima ed essenziale conseguenza di tale slittamento fu il distanziarsi dei due architravi: a tal segno che quello che sovrasta la campata centrale rimase senza appoggio o quasi (*fig.* 12). Soltanto la " punta " della sua testata sinistra aderì alla sottostante colonna C_2 quando questa slittò, o meglio ruotò, verso sinistra.

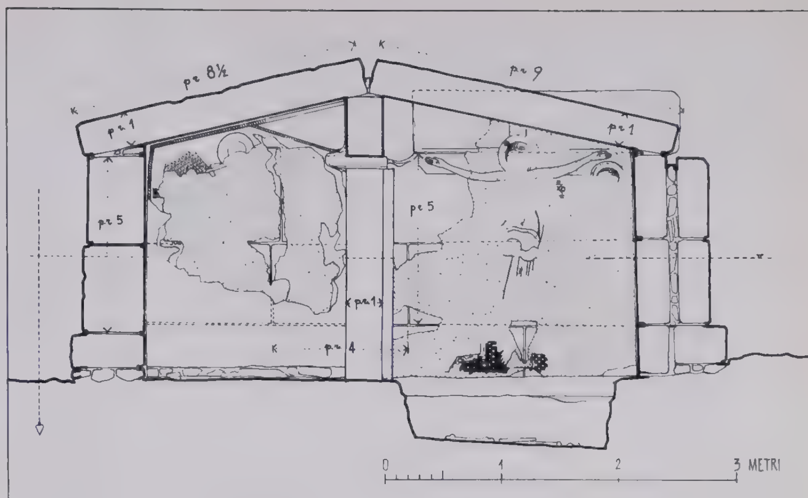


Fig. 8 – Patù, Centopietre. Sezione trasversale (p. r. = piedi romani)

La minaccia di crollo dovè a questo punto apparire incombente: conseguenza immediata fu quel pilastro P_3, drizzato frettolosamente lí accanto; il quale, non essendo stato partecipe del " movimento " subito dall'assieme, è esattamente verticale; il che è una riprova di quanto andiamo esponendo. Che, poi, P_3 sia un " puntello ", testimone di un restauro, lo prova anche (se pur c'è ancora bisogno di prove) il fatto che è fondato a quota nettamente superiore a quella su cui poggia l'attigua colonna.

A questo punto conviene forse aggiungere, nonostante l'apparente digressione, che anche i due pilastrini P_1 e P_2, a nostro avviso, sono tardi, vale a dire coevi al puntello P_3; e ciò non solo per la loro rassomiglianza generica, ma anche e specialmente per la loro quota di fondazione, del tutto diversa da quella delle altre strutture, pareti e colonne.

Nè ci sembra contraddittorio l'essere i due pilastrini ben lontani dalla verticale; tanto quello di sinistra quanto quello di destra, infatti, strapiombano fortemente verso l'esterno; ma ciò si deve al criterio, adottato da chi li eresse, di farli aderire alle rispettive pareti, quasi simulando due lesene o due pilastri aggettanti e perciò pertinenti alle pareti stesse, come proverebbe il fatto d'essere rivestiti gli uni e le altre del medesimo intonaco. La loro appiombatura, insomma, da altro non dipenderebbe se non dall'andamento dei muri; e poichè, per es., il muro di sinistra (*fig.* 7) poggia su un robusto zoccolo aggettante, il pilastro P_1 è inclinato ancor più di quanto non comporterebbe la parte superiore del muro. Anche la superfluità della loro presenza nell'economia statica dell'assieme è, crediamo, ragione per farli ritenerli in rapporto con fatti estranei all'erezione delle Centopietre.

Ma tale argomento dovrà essere ripreso a suo luogo.

La necessità di dir subito che il monumento, nella sua compagine strutturale, subì un restauro, ovvero che in esso si devono riconoscere due fasi, ci ha


Fig. 9 – Patù, Centopietre. La sommità del muro est. (Si noti come lo spiovente lasci allo scoperto l'intercapedine fra i due paramenti del muro)



Fig. 10 – Patù, Centopietre. L'interno visto da sud–est

distolto dalla pura e semplice descrizione. La completiamo ora aggiungendo brevi cenni sul triplice architrave, anche in considerazione della " questione ,, che su di essi è sorta in passato. Si è detto: questione, poichè alcuni studiosi, contesi fra la tendenza ad assegnare il monumento alla più remota antichità e l'evidenza (*fig.* 13) dei triglifi e delle metope (si noti: rettangolari) che, com'è noto, qualificano le due campate di sinistra (ciò che costringe ad assegnarli ad età non certo premessapica) si son lasciati indurre a parlar di restauri in epoca ellenistica o addirittura medievale di quello che era un antichissimo " delubro ,,. E tale fu la loro sicurezza da non esitare ad affermare, senza ombra di dubbio, che in origine il tetto era sostenuto da " rozzi pilastri ,, e che nel medioevo, cioè quando il monumento sarebbe divenuto cappella cristiana, questi " furon sostituiti da altri più regolari ,,.

Il De Giorgi, che più esplicitamente degli altri studiosi propugna questa tesi, non dice, in verità, che gli architravi siano anch'essi frutto del restauro; non è chiaro, quindi, come egli concili la convinzione sull'alta antichità del monumento e ciò che egli stesso dice degli architravi in cui " si scorgono i triglifi di un fregio dorico–greco, proveniente da Vereto, fin d'allora ,, (quando? nel medioevo o all'epoca delle Centopietre?) " già distrutta ,,. [12]

Ma, d'altra parte, tale incongruenza si spiega ricordando la suggestione esercitata sul De Giorgi e altri dallo scritto del Lenormant, là dove questi afferma che ai pilastri informi primitivi (?) furono sostituite le " petites colonnes de marbre de diverses couleurs, avec des chapitaux disparates de travail romain ,, e il sovrapposto architrave greco proveniente da Veretum. [13]

Inutile, credo, domandarsi dove il Lenormant abbia visto queste colonnine multicolori nonchè i capitelli romani, e nemmeno quali dati abbiano autorizzato a parlare di rozzi " pilastri primitivi ,,. Non si sarebbe citato il passo se non per confermare che soltanto il peso delle controversie sorte attorno al nostro monumento giustifica la necessità di ribadire ora che l'architrave è certamente di spoglio. [14] Basterebbe a provarlo, come altri ha già osservato, [15] che la terza campata è formata da un concio privo di qualunque decorazione e perciò eterogeneo rispetto agli altri due. Ma c'è da aggiungere un altro dato di fatto, reso noto da un acuto e diligente studioso locale, [16] il quale testimonia con la più scrupolosa procedura che il 20 ottobre 1953, nelle immediate vicinanze del monumento, venne alla luce un altro tratto di architrave con sovrapposto fregio, in tutto simile a quelli in opera nelle Centopietre.



Fig. 11 – Patù, Centopietre. Fronte sud. Si noti l'appoggio dell'architrave sulla parete

Non abbiamo potuto esimerci, si ripete, dal fondere con la descrizione del monumento alcune osservazioni e alcuni giudizi, che forse avrebbero trovato posto conveniente in sede più propriamente critica, cioè in quella parte di queste note che sarà destinata alla valutazione storica del monumento. Confidiamo tuttavia che questa deroga alla più rigoristica metodologia ci sia perdonata pensando che la descrizione pura e semplice è stata fatta e replicata più volte e che può essere supplita in gran parte dal rilievo e dalle fotografie che qui si pubblicano. D'altra parte, i giudizi fin qui espressi (frammenti di spoglio, illegittimità del ritenere mutato il sistema portante, ecc.) ci sono sembrati così ovvi da non poter essere staccati dalla più oggettiva descrizione.

Ci si autorizzi, quindi, a prendere in esame altri elementi, considerandone l'aspetto insieme con le cause che lo hanno determinato. È il caso dei due varchi attraverso cui si accede all'interno del monumento, l'uno nel muro est e perciò dirimpetto alla chiesa di S. Giovanni, e l'altro nel fianco sud.

Si ricorderà (*figg.* 8, 9) che il muro est ha la singolarità di esser costituito da due muri affiancati, non mai connessi strutturalmente fra loro, con grave deroga dalle più elementari norme costruttive; e che il tetto, con altrettanto grave abnormità, poggia soltanto sul paramento interno lasciando così defluire le acque entro l'intercapedine, nel " vivo ,, del muro.

Tale discontinuità, tanto inusitata quanto palese, giustificherà se dovremo considerare l'esterno di questo ingresso separatamente dal suo interno.

Il paramento esterno (*figg.* 5, 14) è formato, al pari degli altri, da grossi conci dal taglio sensibilmente regolare e con gli angoli lievemente smussati, i quali sono ben ordinati, con le commessure sfalsate, in due corsi sovrapposti; lo zoccolo è, invece, aggettante, formato da blocchi di dimensioni disparate, non uniformemente tagliati e non ordinatamente disposti; è ovvio che tale zoccolo fu concepito come fondazione e i due corsi di ortostati come paramento destinato a restare in vista.

Press'a poco al centro è aperto il varco; che, secondo il Lenormant, era l'antica porta, cioè l'ingresso originale del piccolo edificio. [17]

In verità, non possiamo aderire all'opinione dell'archeologo francese. Basterebbe osservare il concio che limita superiormente il varco, con la sua forma a U rovesciata (*figg.* 2, 3, 5), che è forma non certo predisposta. Non riesce plausibile, infatti, immaginare che questo concio sia stato tagliato in tal modo prima di metterlo in opera, cioè in previsione di una porta deliberatamente progettata; sarebbe stato troppo più facile porre un normale architrave su due stipiti. E non si dice, poi, come questo concio tagliato a U rovescia sia del tutto eccezionale in mezzo agli altri regolarmente squadrati.



Fig. 12 – Patù, Centopietre. Testate degli architravi sud (a sinistra) e centrale (a destra)



Fig. 13 – Patù, Centopietre. Parte di trabeazione dorica adoprata come architrave (testata sud)

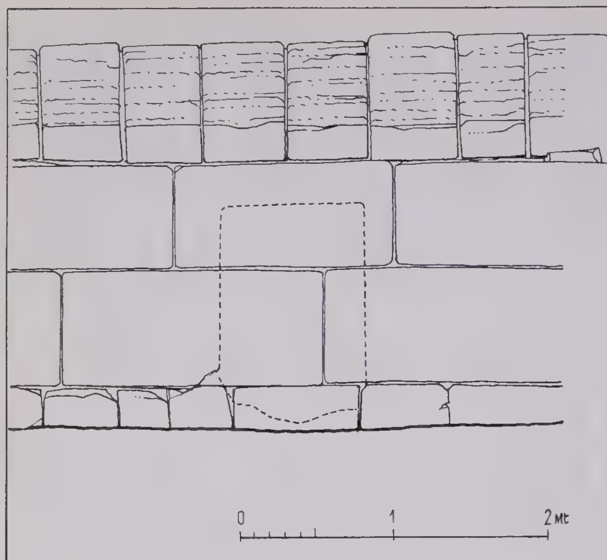


Fig. 14 – Patù, Centopietre. Particolare della fronte est. (L'ingresso, nella sua forma attuale, è disegnato a tratteggio sulla parete reintegrata)

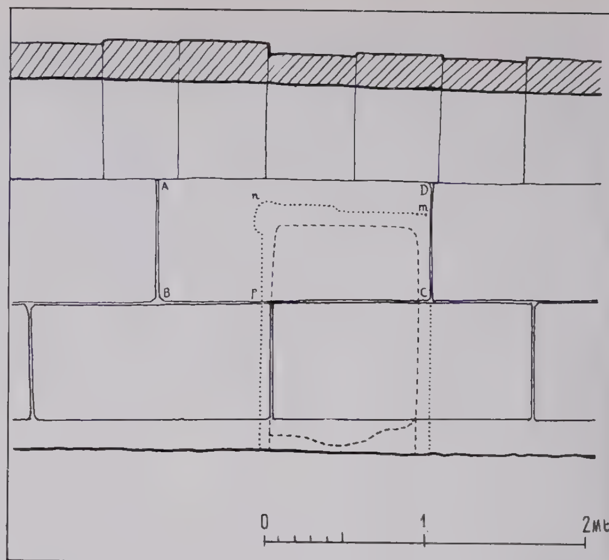


Fig. 16 – Patù, Centopietre. Particolare del paramento interno del muro est. Il varco è stato disegnato a tratteggio sulla parete reintegrata (cfr. fig. 15)

La parte inferiore della porta fu ottenuta tagliando le due testate dei conci laterali; i quali, infatti, non hanno qui le caratteristiche smussature angolari. Lo zoccolo, invece, non fu manomesso; tanto che oggi è evidentissima l'usura della pietra in conseguenza del transito. Tutto ciò conferma che la porta non fa parte della struttura originaria.



Fig. 15 – Patù, Centopietre. Il varco della fronte est visto dall'interno

Ancora: se si osserva il varco dall'interno (*fig.* 15) si vede chiaramente che il taglio del concio più alto ripete nella forma, la U rovesciata dell'esterno. Ma qui il concio originale (*fig.* 16: *A B C D*), che fu dovuto tagliare più ampiamente di quello esterno per poter ricavare il battente per l'infisso, non consentì congrue dimensioni al tratto verticale di destra; il quale, risultò così sottile (*fig.* 17: 1, 2, 3, 4, 5, 6) che certamente dov'è ben presto staccarsi e cadere: sì che, oggi, il concio (*fig.* 15 e 18 *A D, m n, p B*) ha la forma di una L capovolta che ben denuncia, a causa della sua " assurdità strutturale ,, , la manomissione del muro (*fig.* 15), ovviamente più tarda della costruzione del monumento.

Si aggiunga un ultima constatazione: davanti al varco in questione e precisamente accanto al suo stipite nord, si è trovato un esiguo ma inequivoco resto di una tomba (*figg*, 4, 5 *W*). Se ne è riconosciuto non solo il fondo, ottenuto incidendo e spianando la roccia, ma anche un residuo dell'intonaco che rivestiva e fondo e parete. Purtroppo gli avanzi ossei ivi raccolti, data la loro scarsezza, non hanno fornito elementi per una meno generica ricognizione; per non dire delle schegge, che altro non erano, di terracotta, le quali, così a fior di terra come sono state trovate, non possono essere davvero assunte come attendibile dato per un eventuale tentativo di datazione. Ma l'importanza del ritrovamento sta nell'incompatibilità fra sepoltura e ingresso, il che consente di confermare che il varco è opera tarda,

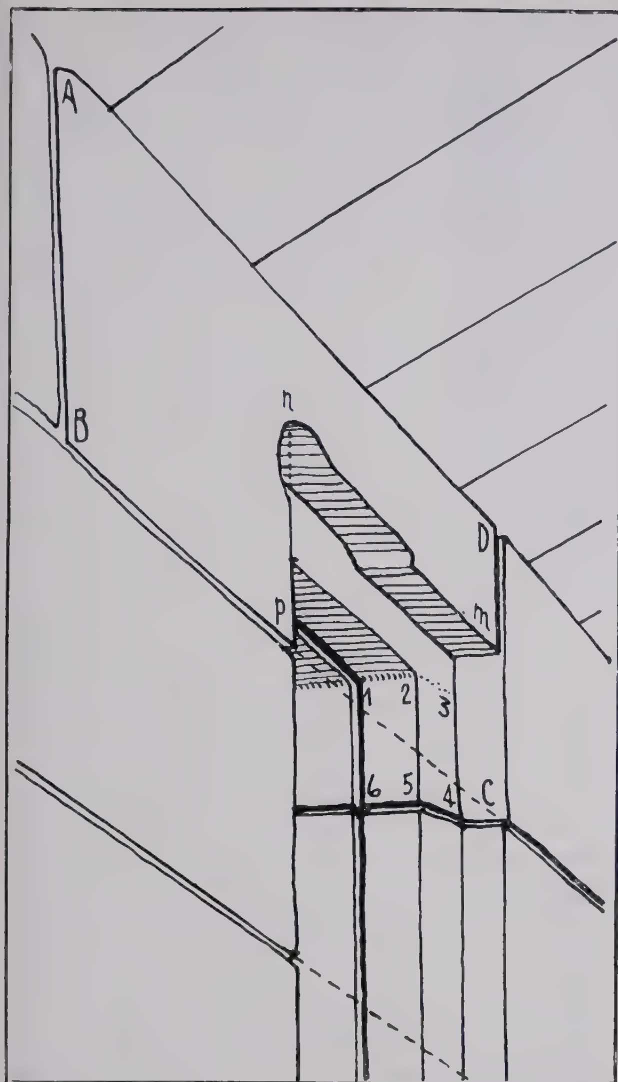


Fig. 17 – Patù, Centopietre. Schema della parte superiore del varco est, visto dall'interno

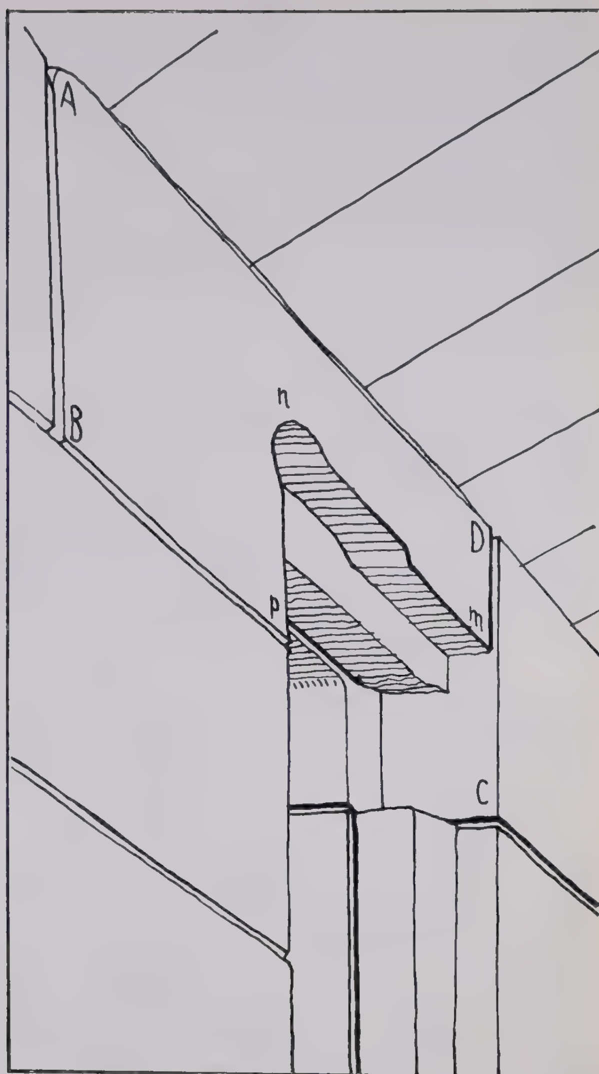


Fig. 18 – Patù, Centopietre. Lo schema della figura precedente dopo la caduta del blocco 1–2–3–4–5–6

non pertinente alla forma prima del monumento. Tutto ciò, poi, ha giustificato altre ricerche nel sottosuolo, dentro e fuori il monumento.

Nell'interno, poco sotto il piano di calpestio, che, si dice subito, corrisponde esattamente al piano originale, [18)] si è trovata una serie di sepolture ben allineate e ordinate (*figg.* 4, 7, 19) e, ciò che più conta, uniformi. Le fosse, profonde una quarantina di centimetri, hanno le pareti lievemente a campana; verso la sommità un battente ricavato nella roccia, non dappertutto egualmente pronunciato, avverte che in origine le fosse dovevano essere coperte da una o più lastre di pietra. Tutti questi elementi: l'ordine, l'uniformità, la regolarità e, notevolissimo, il fatto che le fosse siano state scavate nella viva roccia (lavoro ingente e gravoso), lasciano pensare che tali sepolture corrispondano ad un piano predisposto; che cioè siano sepolture di una certa importanza ed eseguite contemporaneamente.

Il nostro saggio si è fermato subito dopo aver potuto assodare le osservazioni suesposte; un vero e proprio scavo, che sarebbe quanto mai auspicabile, avrebbe esorbitato dal nostro compito.

Tuttavia altri saggi sono stati eseguiti all'esterno, presso la parete sud. Anche qui (*figg.* 4, 6, 20) sono state trovate alcune sepolture: pur non essendo così ordinate e profonde come quelle interne, denotano anch'esse una certa cura e uniformità di esecuzione. Il fondo di alcune (*X*, *Y*) fu sistemato con doppia inclinazione, cioè a scivolo per la parte destinata ad accogliere la testa ed il tronco, e in piano dove ci sarebbero distese le gambe del cadavere (cfr. *fig.* 6). Inutile aggiungere che anche queste tombe furono ricavate tagliando la roccia, sia pure in misura assai più



Fig. 19 – Patù, Centopietre. Fosse tombali rinvenute nell'interno

deposizione. Ciò lascia dedurre che le sepolture furono sistemate quando l'arco del sole aveva un'ampiezza inferiore della media, cioè d'inverno.

Ma è tempo di tornare alle Centopietre, per completarne l'analisi al fine di chiarirne le trasformazioni.

Osservando l'ingresso sud (*fig.* 21) sembra evidente che, nonostante alcuni segni di chiudenda, il varco attuale non corrisponda all'originale. Per approfondire tale quesito occorre ancora prendere in esame le pareti interne del monumento.

Queste, come già altri ha notato,[21] ebbero tre strati di intonaco. Uno, più di tutti antico, pareggiò le commessure e unificò, come già si è detto, i pilastrini estremi, P_1 e P_2, con le contigue pareti. Sopra questo strato

esigua che non per quelle interne. Solo in un caso, e precisamente davanti all'ingresso sud, si profittò di una piccola grotticella di tipo carsico, trovata sotto una crosta di roccia, per disporre il cadavere a maggior profondità (*fig.* 4, *Z*).

Tutte le sepolture trovate, esterne e interne, sono apparse profondamente manomesse, e anzi vuote o quasi di residui ossei. Una soltanto, fra quelle esterne, è invece stata trovata quasi intatta (*fig.* 20). Vi è stata riconosciuta agevolmente una doppia deposizione: le due salme furono senza eccessiva cura affiancate l'una all'altra, sì da risultare praticamente sovrapposte. Dato l'elementare sistema di umazione, la doppia sepoltura fa pensare alla morte simultanea o quasi delle due persone ivi deposte.

Particolare notevole è che tutte le salme siano orientate, cioè con i piedi a levante, sì da immaginare lo sguardo del sepolto rivolto, per l'appunto, verso oriente.

Si potrebbe osservare che l'orientamento della prospicente chiesa di S. Giovanni (*fig.* 1), sicuramente canonico, con la porta a occidente e con l'abside a est, differisce di qualche poco da quello delle salme allineate dentro e fuori le Centopietre. Non è difficile spiegare tale divario, ricordando che quando si trattava di edificare una chiesa si assumeva l'orientamento equinoziale [19] per la necessità liturgica di contrapporre in perpetuo all'occidente, cioè al luogo delle tenebre visibili, [20] la luce nascente, che le tenebre vince; quando invece si trattava di sepolture, era soltanto necessario che il cadavere " guardasse ,, verso la levata del sole: pertanto la direzione della tomba era legata al punto esatto dove il sole sorgeva nel giorno della

ne fu steso un altro; ma soltanto raramente fu scalpellato il primo, quasi che l'adesione del nuovo intonaco fosse garantita dallo stato stesso delle pareti; è da notare, infatti, che il secondo strato riempie le lacune del primo, aderendo molto spesso al vivo dei conci, per loro natura ruvidi e adatti a favorire la " presa ,, della malta.

Questo secondo strato fu accuratamente lisciato e integralmente dipinto. Gli spigoli tutti, sia dei pilastri sia del lungo architrave, furono marcati da un " cantonale ,, rosso intenso; l'angolo che le pareti formano col soffitto fu anche segnato da una striscia di colore larga circa 4 centimetri. Il soffitto, l'architrave e le due colonne non ebbero il primo strato di intonaco; queste ultime furono rivestite da un rudimentale stucco (*fig.* 22), in modo da sembrare, sia pure in modo assai approssimato, scanalate.

Questa breve descrizione, apparentemente digressiva, si è intrapresa, si è detto, per l'analisi del varco del muro sud. Contro questo muro, addossata all'interno, è una grossa pietra lunga m. 1,70, alta cm. 50 (in media) e spessa 25 (*figg.* 23, 24; cfr. *fig.* 4 *a*). Non solo per la qualità del materiale, ma anche per i caratteri generici del taglio, è strettamente analoga a quelle che formano la struttura del monumento: ma non avrebbe in alcun modo potuto farne parte se adagiata sui lati più lunghi, dal momento che nessun vuoto, nessuna lacuna oggi esistente in quelle mura ha dimensioni tali da poter ospitare la pietra disposta orizzontalmente.

Ciononostante, osservazioni più accurate hanno consentito di appurare che essa alle Centopietre è senza dubbio pertinente. Liberando la sua superficie (*fig.* 24, *B*) dalle annose incrostazioni di sudiciume e di terriccio, si è ritrovata su uno spigolo quella striscia

angolare rossa che già osservammo sugli spigoli dei pilastri e dell'architrave. Approfondite le indagini, sulla faccia superiore (*B*) si è potuto nettamente vedere la figura di un santo, con la testa a sinistra per chi guardi la pietra nella sua attuale posizione. Singolarità notevole, non l'intera figura del santo apparve lì dipinta, ma soltanto la metà di sinistra; ovviamente perchè la pietra non poteva accoglierla interamente. Il che è quanto dire che un'altra pietra analoga doveva essere a questa affiancata; e poichè anche il nimbo del santo è interrotto da uno spigolo, si è dovuto dedurre che sulle due pietre doveva esserne una terza, sulla quale doveva essere dipinto il tratto di nimbo mancante.

Ma, a parte l'integrazione della figura, l'aver riconosciuto sulla pietra in questione un'immagine del tutto analoga a quelle dipinte nell'interno, non solo certifica che essa faceva parte del monumento, ma induce anche a ricercarne il luogo e la posizione originaria.

Lo spigolo dipinto di rosso, poi, indica ovviamente che le due facce ad esso adiacenti, quella con la figura del santo (*B*) e l'altra (*A*) su cui l'intonaco dipinto continua, dovevano ambedue essere "in vista"; il che equivale ad ammettere che nell'interno del monumento doveva esserci almeno uno spigolo verticale: questo, dipinto di rosso, della nostra pietra.

Date tutte queste condizioni, insieme con quelle dipendenti dalle dimensioni della pietra, l'unica posizione possibile deve essere cercata nell'ambito della porta sud, la cui altezza, tenuto conto della pendenza del tetto, varia da m. 2 a m. 2,40 ed è tale da consentire la restituzione *in situ* non solo di questa pietra ma anche di quella che sicuramente le era affiancata, nonchè di quella che doveva essere ad ambedue sovrapposta.

Ora, sulla faccia *A* è stato possibile riconoscere con assoluta sicurezza il limite dell'intonaco dipinto che la rivestiva. Tale limite (*fig.* 24, *m–n*) ha un andamento sinuoso, lungo il quale si è notato il tipico inizio di risvolto dell'intonaco, quello che in gergo s'usa chiamare "scarpetta": ciò dimostra che questo limite ondulato deve segnare l'angolo tra la pietra e la parete che in origine le era attigua.

Non riuscì difficile osservare che, esaminando il varco sud dall'interno, lo stipite sinistro (*fig.* 25) ha l'identico andamento sinuoso dell'intonaco dipinto *m–n* sulla faccia *B* (*fig.* 24) della pietra in questione.

In attesa che personale qualificato, con mezzi adeguati, proceda alla ricollocazione *in situ* della pietra in parola, ne diamo una restituzione grafica; restituzione che, si dice subito, non presenta dubbi o incertezza di sorta.

La serie delle figure (*figg.* 26, 27, 28) è certo più eloquente di qualsiasi descrizione. Se certa è la posizione originaria della nostra pietra (*a*), necessariamente attendibile è l'altra (*a'*) che la integra, su cui è ben lecito



Fig. 20 – Patù, Centopietre. Tomba Y

immaginare il completamento della figura del santo. A riprova di tutto ciò, si è notato che la terza pietra (*a''*) adagiata sopra di esse a guisa di architrave, aderisce perfettamente con uno dei suoi lati a un residuo di intonaco del soffitto (*r*), che risvolta verso il basso segnando esattamente l'angolo tra soffitto e architrave (*figg.* 26, 29, 30).

Così ricomposta questa parte del monumento,[22] la presenza delle due pietre ritte (*a*, *a'*), che in certo senso bilanciano il pilastrino P_1 dell'altra parte del varco (*fig.* 34) e soprattutto l'architrave che abbiamo dovuto supporre, tutto ciò rende plausibile immaginare che, per l'appunto, tra le due pietre e il pilastrino dovesse essere l'ingresso del monumento, quando questo fu decorato delle sacre pitture. Rimane tuttavia il dubbio se tale ingresso ci fosse anche prima, e in tale eventualità



Fig. 21 – Patù, Centopietre. Varco della testata sud



Fig. 22 – Patù, Centopietre. Particolare di un sostegno interno



Fig. 23 – Patù, Centopietre. Pietra dipinta, giacente contro l'interno della parete sud

avesse fin dall'origine la forma che abbiamo ricomposto, o non sia frutto di un rimaneggiamento operato quando si dipinsero gli affreschi, i quali, come si chiarirà in seguito, son tali da non poter essere giudicati pertinenti alla prima costruzione dell'edificio.

Per tentare di sciogliere tali dubbi e gli altri scaturiti dal corso di queste note, è necessario raccogliere tutto il materiale a disposizione, vale a dire esaurire la descrizione del monumento; e perciò prendiamo finalmente in esame l'elemento fino a ora trascurato e cioè le pitture come tali.

Si è già detto dello strano destino sulla fama degli affreschi delle Centopietre: alcuni studiosi, e assai autorevoli, li hanno dati per scomparsi;[23)] altri ne hanno parlato in modo vago, pur sottolineandone alcune singolarità, quali, tanto per entrare in argomento, la presenza simultanea di una sant'Anna con Maria e di una Madonna col Bambino.

Anche in questo caso è preferibile rifar daccapo la descrizione. Giova forse ricordare i tre strati di intonaco cui si è già accennato: il primo è assolutamente privo di pittura, quasi si fosse ritenuto bastevole a decorar l'ambiente il color roseo di cui fu tinteggiato, e che ancor oggi qua e là traspare; il secondo strato è quello dipinto; il terzo, biancastro, copre le figure, ma lasciando ad arte scoperti alcuni particolari di esse (per es. qualche volto) raccordandosi accuratamente, in tali casi, alla superficie dipinta.

Ciò valga ad avvertire che qualora, con mezzi opportuni, si potesse rimuovere questo terzo strato, è facile prevedere il ritorno alla luce di gran parte della decorazione pittorica originale. Infatti, nel corso delle nostre indagini, con criterio analogo a quello usato per le fondazioni e per le sepolture, si è operato non più che qualche saggio, limitato, per eccesso di cautela, a favorire la caduta di piccole zone del terzo intonaco già palesemente staccate: sono venuti alla luce larghi tratti di pittura, i cui colori sono apparsi così freschi e vivaci, da lasciar maturare la certezza che gli affreschi, nel momento in cui subirono l'obliterazione, dovevano essere ancora in stato eccellente.

La parete di fondo (*fig.* 33), cioè quella opposta all'ingresso orientale, lascia individuare con assoluta sicurezza lo schema della decorazione pittorica, consistente in una serie di tredici figure di santi, tutti in posizione eretta e frontale. Uno soltanto, il terzo cominciando da sinistra, sembra essere completamente perduto. Le figure sono incluse entro archetti sorretti da capitelli rigonfi in basso (i capitelli *bulbeux* dei Francesi) a loro volta sorretti da colonnine preziosamente decorate. La base di queste, che cade all'altezza dei gomiti, sembra poggiare su un basso zoccolo, anch'esso riccamente decorato. Sotto tali basi è costante traccia di un velario continuo, che giunge fino alle ginocchia

delle figure. Più in basso ancora, stando alle osservazioni potute condurre sulla parte inferiore della parete, dove la pittura è più danneggiata, doveva esistere in antico una specie di zoccolo color marrone bruciato scuro. È ovvio, ed è assai notevole, che un fondale, diciamo così, architettonico, sia stato concepito e realizzato allo scopo esplicito di unificare la teoria delle figure. Si direbbe, anzi, che il pittore abbia quasi voluto simulare una serie di nicchie o stalli, di cui le colonnine e gli archetti avrebbero segnato la parte superiore, destinata a contenere le teste e i busti, mentre il velario avrebbe ricoperto la parte inferiore; il fregio alla base delle colonnine avrebbe segnato anch'esso la continuità di tale assieme, là dove, qualora si fosse trattato di una serie di stalli, avrebbero dovuto trovarsi i bracciuoli.

I colori, si è detto, sono vivaci: azzurro il fondo dei dossali, giallo oro il velario, elaborati di rosa e di marrone i motivi che ornano le colonnine disegnate su fondo chiaro. Le vesti hanno le consuete decorazioni a quadrati o a losanghe messe per punta e i galloni ricchi e abbondanti; le croci e le stoffe appaiono come trapunte, talvolta, a orbicoli e a girali. I libri, che alcuni santi sorreggono, certificano il pregio immaginato per le legature. Ma se nulla di più si può dire per i colori, si può tuttavia ritenere per certo che tanto l'architettura dei fondo quando le figure siano informate a quei criteri di pittura disegnata con precisione, preziosamente decorata, razionalmente composta, che certo appartiene ai tempi più tardi della pittura " rupestre ,, del Salento.

Del resto, a datare, lo diciamo subito, alla fine del XIV secolo questi affreschi, basterebbero quei capitelli di sapore tardo gotico e le sottostanti colonnine, che trovano immediati raffronti nelle cripte dove, per riprendere una giusta idea del Diehl, [24] si riscontra già abbondante l'influenza della coeva pittura dell'Italia centrale. I raffronti che via via istituiremo parlando delle singole figure confermeranno infatti questa tesi.

Sarebbe certo un gioco sterile, e perciò vano, volere ad ogni costo individuare i singoli santi qui effigiati, date le condizioni dell'intonaco, che rendono pressochè indecifrabile la massima parte delle figure. Se, tuttavia, formuleremo qualche proposta, diciamo, onomastica, lo faremo prima di tutto perchè i singoli tentativi di individuazione procedono da raffronti con altre figurazioni e perciò contribuiscono ad approfondire l'analisi dei nostri affreschi; in secondo luogo perchè confidiamo che il tentativo stimoli al restauro o almeno alla salvezza di questo notevole documento pittorico che, si ripete ancora una volta, è tuttora in massima parte recuperabile, nonostante il secolare e inqualificabile abbandono. Naturalmente è ben prevedibile che soltanto tali auspicati restauri potranno confermare o negare le nostre ipotesi, che ci accingiamo a formulare col criterio della più larga provvisorietà.

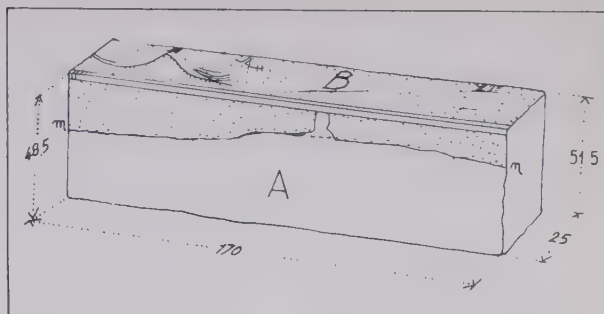


Fig. 24 – Patù, Centopietre. Schema assonometrico della pietra della figura precedente

La prima figura cominciando da sinistra (*figg.* 33, n. 1; 35) che è di un santo di aspetto giovanile, è ben raffrontabile col S. Giuliano della cripta di S. Maria di Poggiardo [25] soprattutto per l'acconciatura, invero insolita; anche l'ovale allungato del volto, l'asimmetria delle vesti, nonchè la decorazione a losanghe perlinate

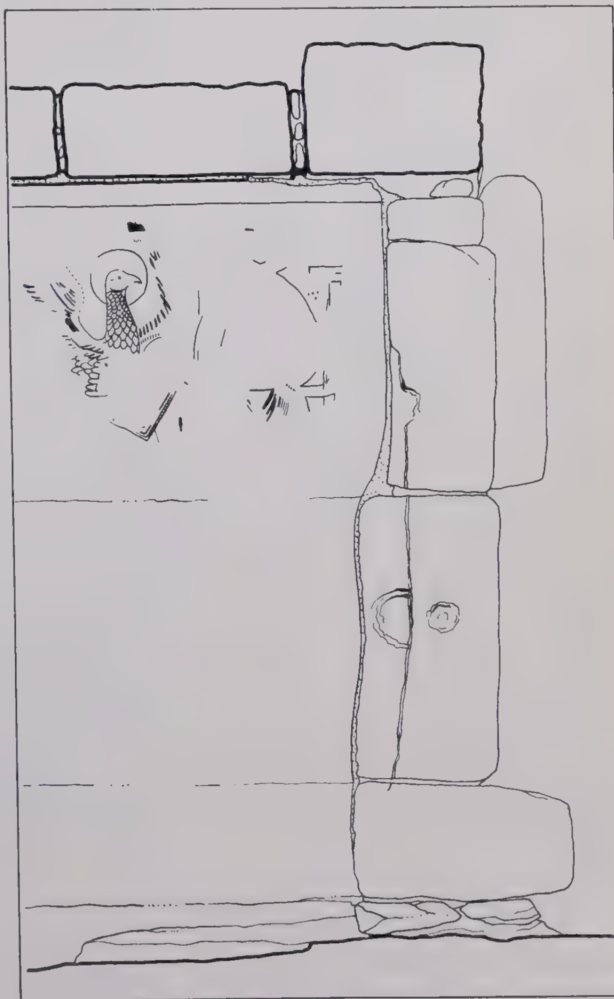


Fig. 25 – Patù, Centopietre. Stipite sinistro del varco della parete est

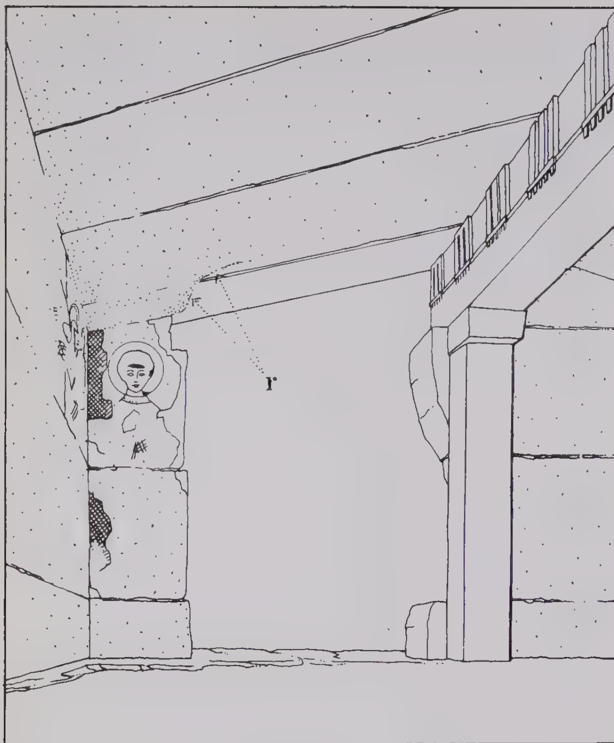


Fig. 26 – Patù, Centopietre. Il varco sud, dall'interno: stato attuale

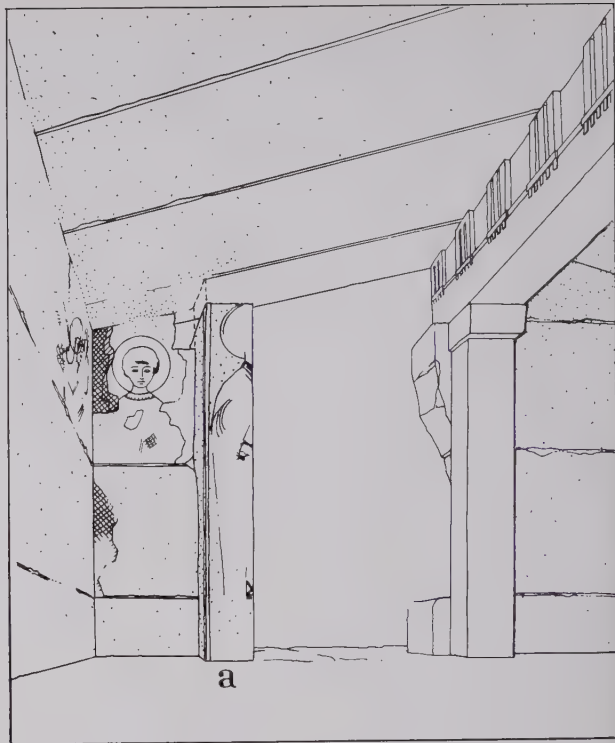


Fig. 27 – Patù, Centopietre. Il varco sud, con la pietra *a* (figg. 23, 24)

della clamide, per quanto questi ultimi siano elementi tutt'altro che discriminanti, ne sarebbero conferma.

Ma, a parte l'identificazione del personaggio, il raffronto con gli affreschi di Poggiardo, che sono, come è noto, fra quelli più profondamente studiati, [26] è in ogni modo calzante. Anche qui, alle Centopietre, si riconosce quel già descritto colorito vivace, quel disegno incisivo e fermo che sostituisce talvolta il modellato, perseguito altrove con le ombre e perciò con un generale appesantimento del colore. Anzi, qui a Patù queste qualità cromatiche e quel contornare e soprattutto quel risolvere la figurazione nel disegno (si veda la bocca e il mento, trattati, si direbbe, con modi vicini a quelli dei pittori minori della Toscana del Trecento) inducono ad avanzare di non poco la datazione che il Molajoli ben giustamente propone e la Medea conferma (secolo XII), per le pitture di Poggiardo. Anche questi scarsi frustoli di pittura, oggi decifrabili, offrono dunque conferma alla nostra datazione, che, per altra via, ritenemmo di dover fissare al secolo XIV.

Certamente, poi, quel fare miniaturistico e brillante, quell'evitare nella massima misura possibile le pieghe delle vesti, in omaggio alle stesure di ornamenti elaborati e preziosi, quella rinuncia, insomma, alla vera e propria " plastica ,, per poter sfoggiare un repertorio fastoso di ornamenti, così nei tessuti come nei trapunti e nelle fimbrie e ancora nell'architettura, tutto ciò, ponendo i nostri affreschi sulla scia di quelli di Poggiardo, li stacca da quella corrente pittorica nata dalla stessa fonte che alimentò gli affreschi di Cappadocia e, identicamente, dall'opera dei pittori delle più antiche cripte salentine.

Della seconda figura è visibile poco o nulla. La terza, poi, è scomparsa affatto. Seguono cinque solenni figure di santi, in condizioni lievemente migliori, e comunque tali da consentire la proposta di qualche ipotesi.

Le prime tre figure sono, grosso modo, simili tra loro: hanno come attributo comune il libro, che i primi due reggono con la sinistra e il terzo con ambedue le mani. È lecito intuire che i primi due abbiano la destra nell'atto di benedire o di reggere la tipica croce perlata dai santi dipendenti da iconografia bizantina. Non si può dire con sicurezza se tutti abbiano il pallio; certamente hanno il capo scoperto. Nei primi due, con la barba corta, potrebbe individuarsi, nell'ordine, S. Giovanni teologo e S. Nicola (con pallio crociato), mentre nel terzo, dalla lunga barba appuntita, un S. Basilio simile a quello della cripta di S. Nicola a Mottola, anche per l'analogia del modo di sostenere il libro.

La settima figura, che è la quarta ed ultima del gruppo dei santi, è molto probabilmente S. Antonio Abate, come induce a supporre non soltanto l'abbondante barba, ma anche la forte dissimmetria causata dal braccio sinistro, che, secondo la formula iconografica più

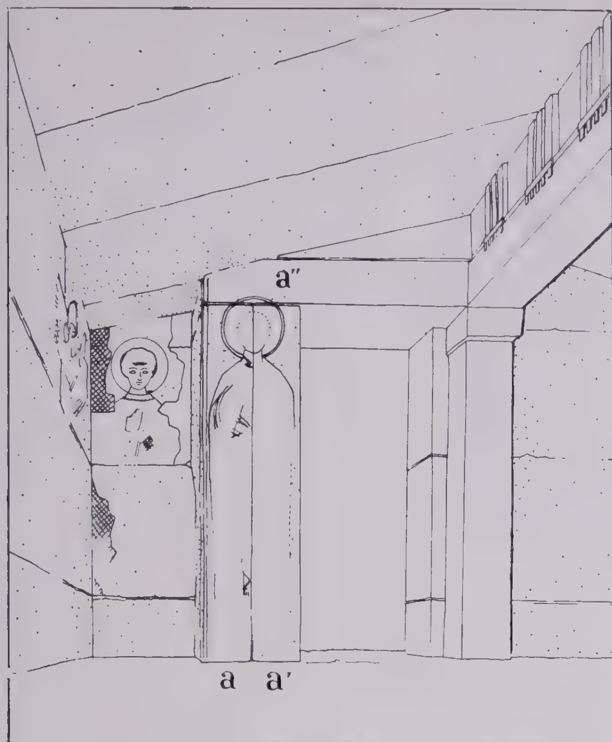


Fig. 28 – Patù, Centopietre. Il varco sud con la pietra *a* integrata dalla *a'* e dall'architrave *a''*

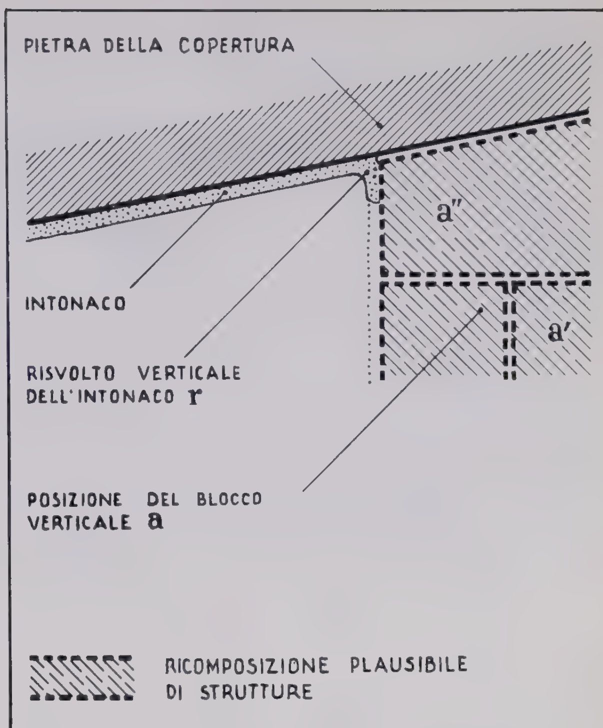


Fig. 30 – Patù, Centopietre. Schema della plausibile ricomposizione del varco sud (particolare)

in uso nelle cripte pugliesi, è impegnato a ostentare un ampio cartello dove di norma si legge una scritta esorcistica, evocante l'episodio della vittoria sulle tentazioni. Nessuna congettura è possibile sul santo seguente, se non che sembra trattarsi di un dottore a causa dell'attributo del libro.

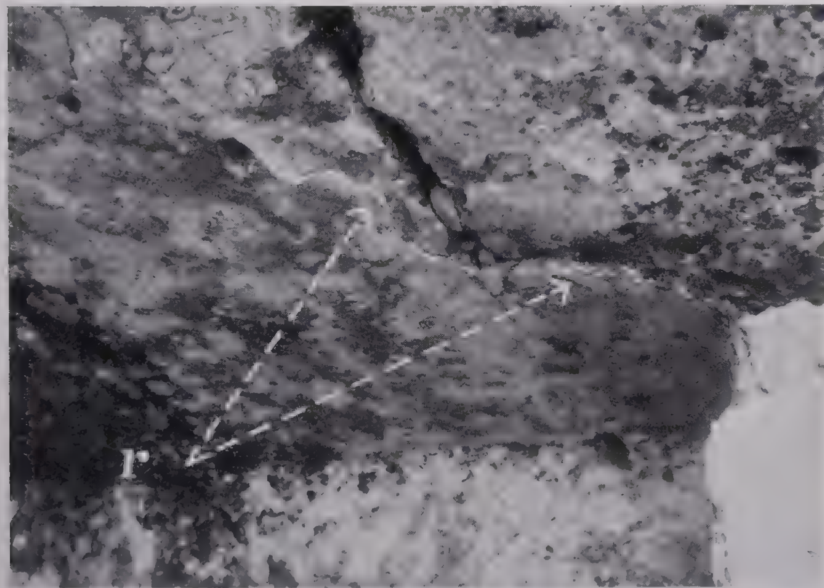


Fig. 29 – Patù, Centopietre. Particolare del soffitto presso il varco sud. In *r* i risvolti dell'intonaco che aderivano all'architrave (fig. 28, *a''*)

A questo punto comincia la serie delle sante, divise in due gruppi, rispettivamente di tre e di due, separati da una discontinuità, dovuta certo all'imprevidenza del o dei frescanti, i quali, avendo cominciato a dipingere contemporaneamente da destra e da sinistra, senza avere preventivamente scompartito la parete, non hanno saputo far coincidere i limiti del loro lavoro.

Dalla prima santa (n. 9) nulla è possibile dire. In compenso nella seguente (n. 10) è senza dubbio riconoscibile S. Margherita, dato il copricapo regale e le ricche vesti, nonchè una T e una A che, sia pure a fatica, si scorgono a destra del nimbo (*fig.* 36).

La santa successiva è quella che, devo credere, fu scambiata dal Diehl per una Madonna col Bambino. [27] In realtà si tratta di S. Caterina, giacchè sorregge non già un fanciullo ma una ruota, semplificata, secondo le consuetudini, in un disco. [28]

L'attiguità di queste due sante fa pensare che la precedente, (n. 9), sia S. Barbara, giacchè queste tre martiri, in quell'epoca, era uso rappresentarle assieme. [29]



Fig. 31 – Patù, Centopietre. Front sud (*foto Alinari*)

potrebbe essere plausibile (l'orazione nell'orto, i giorni del deserto, ecc.).

Della parete sud ben poco si può dire oltre quel che si è esposto a proposito della ricomposizione dell'ingresso. Complessivamente vi si riconoscono, verso sinistra, due santi, l'uno giovanile e l'altro di aspetto venerando mentre a destra affiora soltanto un capo assai mal conservato.

Sulla paerete est, quella cioè dove fu aperto l'ingresso più tardo, le indagini hanno dato qualche risultato positivo. Provocando con la maggior cautela la caduta del velo superficiale dell'intonaco moderno, è venuta in luce un'aquila nimbata (*figg.* 37, 38) dalle penne disegnate come fossero squame e con le ali aperte tracciate con bravura. Rimane traccia del libro che l'aquila doveva reggere fra gli artigli. È ovvio che tale trovamento è più che sufficiente per certificare che quella parete doveva essere destinata agli Evangelisti; ma, a parte quest'ipotesi, l'aquila e i frammenti di figura attigui confermano in modo eloquente che si tratta di pittura del periodo più tardo nella serie degli affreschi salentini: infatti l'unico raffronto istituibile è la pittura di eguale soggetto della cripta della Favana a Veglie, datata giustamente dalla Medea non prima del secolo XV. [31]

Anche fortunate sono state le indagini sull'ultima parete che ci resta da prendere in esame, quella nord (*fig.* 8). Nella campata di sinistra è visibile appena qualche segno di pittura, là dove forse il Diehl riconobbe una Annunciazione: [32] vi si intravvede, infatti, verso sinistra traccia di un seggio da cui sporge una figura. Gli avanzi troppo scarsi non permettono

Nessun dubbio sulla figura seguente (n. 12): accanto al capo le lettere KLA disposte verticalmente permettono di identificare S. Tecla. L'ultima figura (purtroppo non si legge, a sinistra del nimbo, se non un frammento della parola ΑΓΙΑ) tiene in grembo una figura infantile che solleva e apre le braccia a guisa di orante. Non c'è dubbio che debba trattarsi non già di una Madonna, come vorrebbe ancora il Diehl, ma di una Sant'Anna con Maria; infatti è da escludere che il pittore abbia voluto qui raffigurare la Madonna, poichè, anche a voler prescindere dal carattere del tutto eccezionale che avrebbe la figura della Vergine inclusa senza distinzione alcuna in una serie continua di santi e sante, non si può ritener verosimile che, in clima iconografico bizantino, la Madonna sia stata indicata con la qualifica ΑΓΙΑ.

E non basta. Insolita sarebbe poi anche la rappresentazione frontale della Madonna col Bimbo in una pittura così tarda; le Madonne col Figlio, ambedue frontali, in Salento sono particolarmente rare (non più di due o tre) appartenendo la pittura cosidetta basiliana di Puglia a quella che comunemente vien detta della seconda età bizantina. [30]

Ultima ragione per individuare la figura di Anna è la posizione di preghiera tenuta dall'Infante. Il Cristo non può essere, e infatti non è mai, rappresentato in preghiera in tale iconografia, che certo non persegue lo scopo di illustrare la vita terrena del Redentore; nella quale soltanto, e anzi in pochissimi episodi, l'atteggiamento di preghiera



Fig. 32 – Patù, Centopietre. Veduta da sud-est (*foto Alinari*)

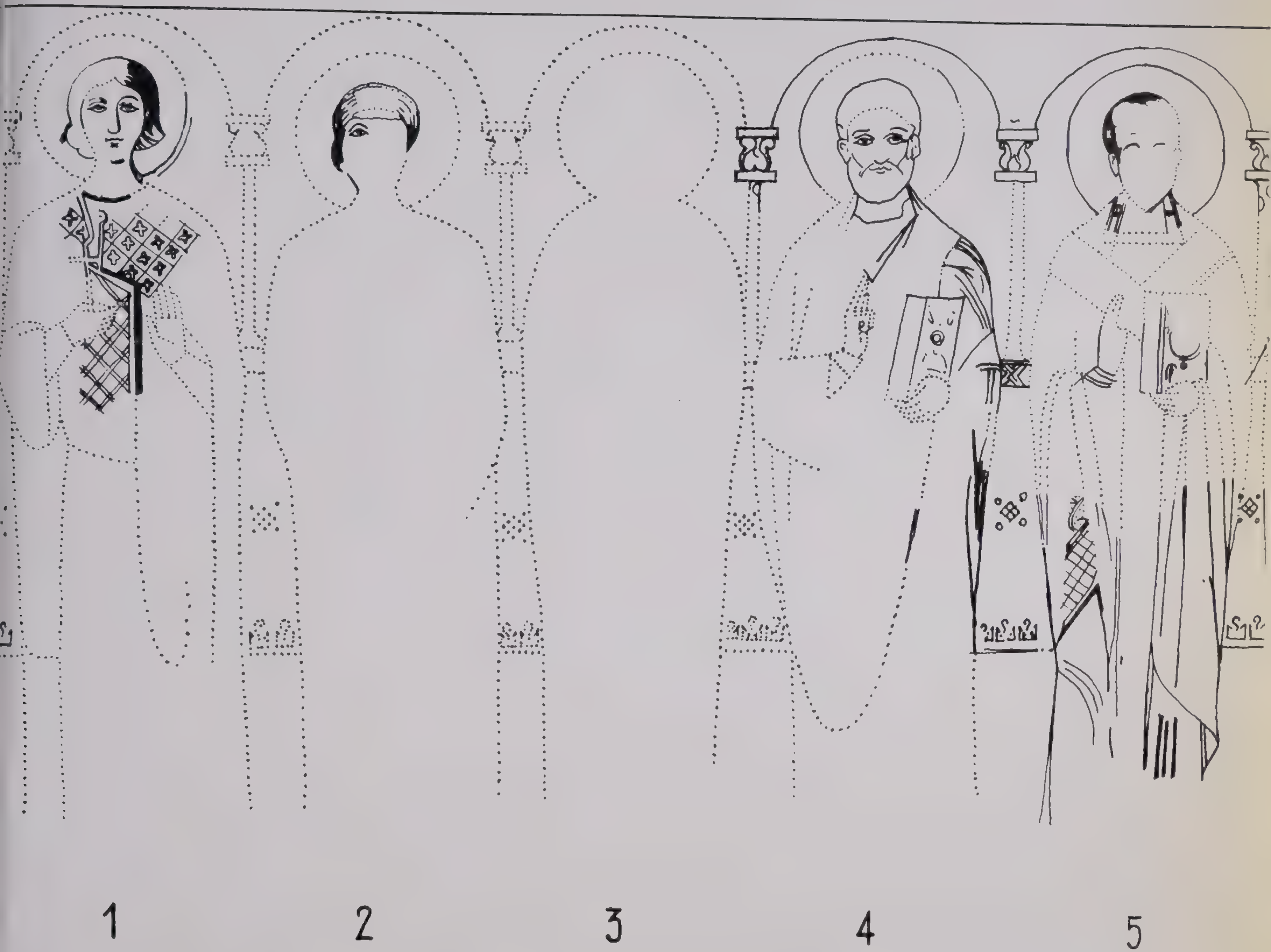
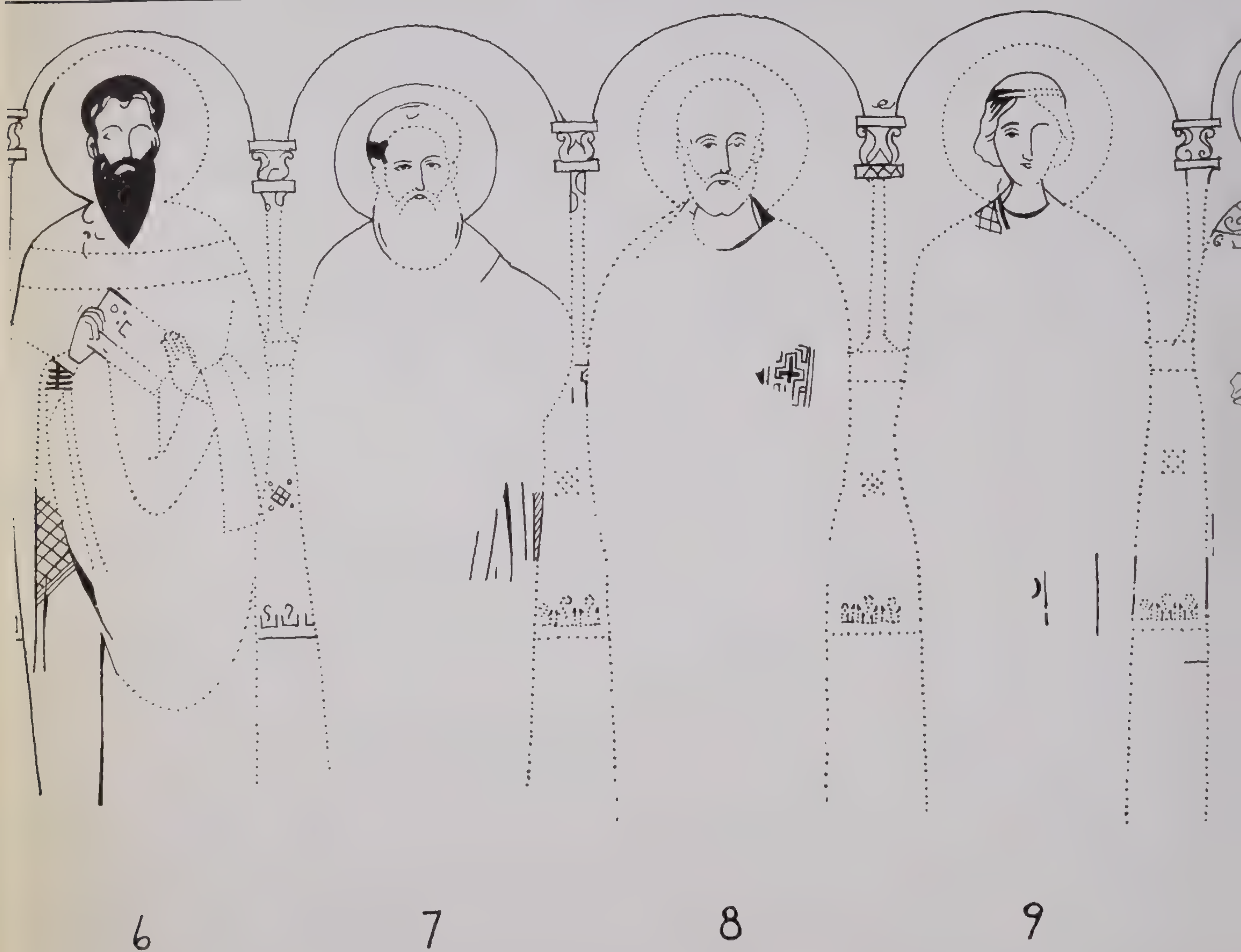
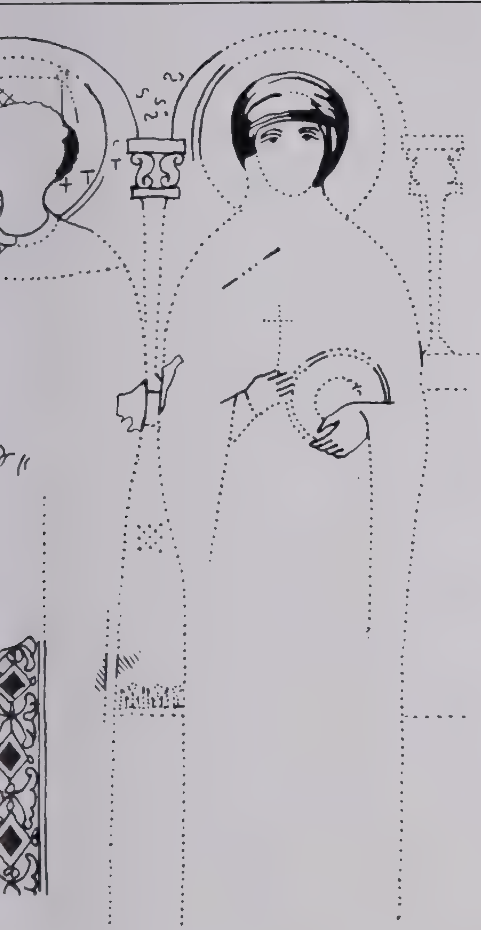
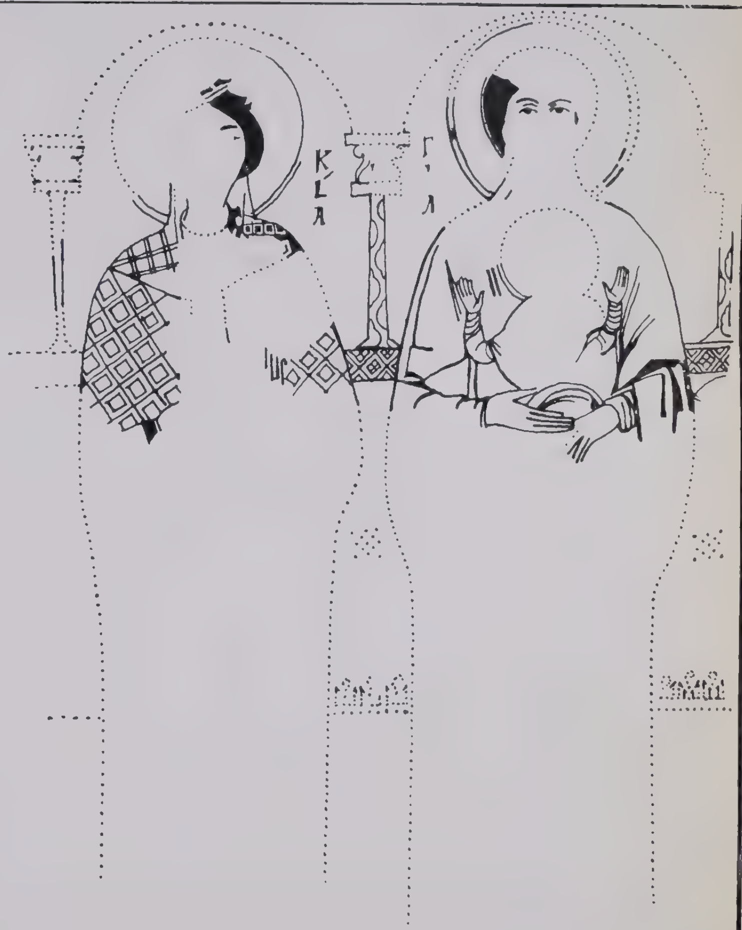


Fig.



33 – Patù, Centopietre. Rilievo della decorazione della parete ovest. (Le più plausibili integrazioni sono disegnate a tratteggio)





10 11 12 13

altre osservazioni se non queste poche, dettate più dal doveroso desiderio di ricordare lo spunto offerto dal Diehl che non dall'esame diretto della parete.

Rimane finalmente la campata destra della parete nord. Ancora una volta i nostri cautissimi saggi han dato luogo a un interessante ritrovamento. Caduto qualche tratto dell'intonaco superficiale, è apparsa una Crocifissione: avanzi di due figure, per quanto estremamente scarsi, consentono di supporre, lì dipinta, una *deesis*.

Il Crocifisso, dalle braccia lunghe e smagrite, dal capo reclinato verso sinistra e infossato nelle spalle, pende dalla croce assai larga; il corpo fortemente contorto basterebbe a confemare la datazione tarda e gli apporti dell'Italia centrale. Il perizoma piuttosto lungo è ancora riconoscibile: anche i piedi sono stati esattamente individuati, sfioranti un *suppedaneum* disegnato su un piano verticale, secondo le consuetudini prospettiche orientalizzanti; molto ornato il sostegno della croce, campito di quadratini vivacemente colorati e orlato di un fregio assai elaborato simile a motivi ornamentali che si riscontrano in altre parti del campo dipinto.

Ancora una volta i modi tardo–medievali sono manifesti; e basterebbe quel legno della croce in cui sono meticolosamente disegnate le fibre, secondo un manierismo così usato nella più tarda pittura salentina da divenire addirittura formula iconografica; così come a una formula è ligia la posizione del Crocifisso, nonchè, finalmente, la ricchezza degli ornati. Il fatto devozionale, legato più propriamente al soggetto figurato, tende a essere soverchiato dall'esigenza decorativa.

Ma la tenacia della tradizione bizantina è ancor viva e presente in quei piedi disuniti e in quel *suppedaneum*, gli uni e l'altro conformi ai vecchi canoni; altrettanto prettamente bizantina è, come si è già fatto notare, la prospettiva dello stesso *suppedaneum*.

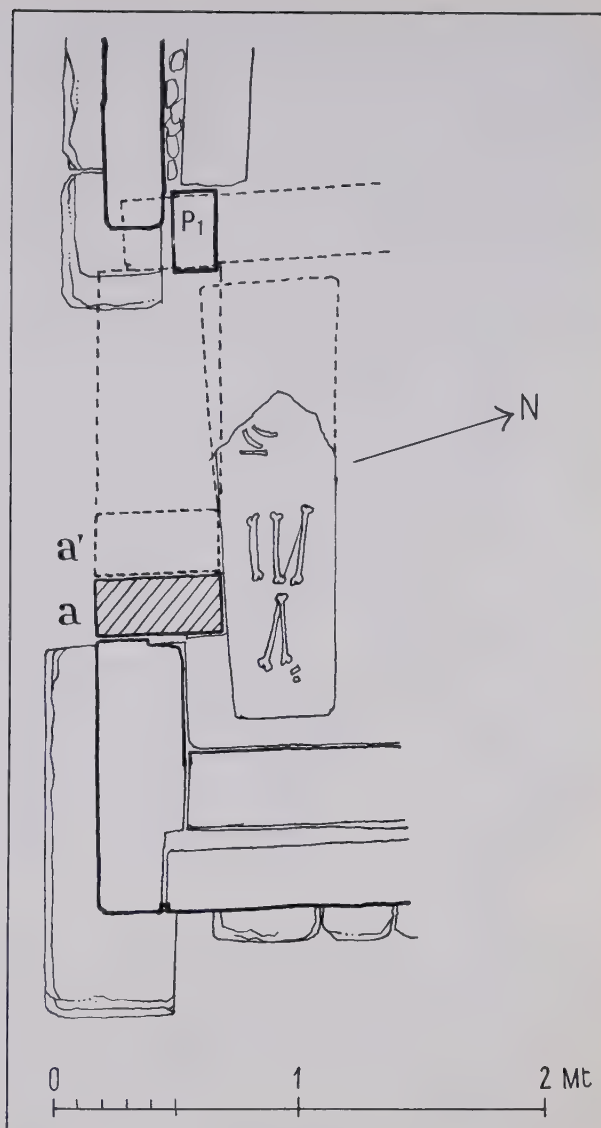


Fig. 34 – Patù, Centopietre. Pianta del varco sud ricostruito

Assai brevi, ormai, saranno le conclusioni. Non c'è dubbio, crediamo, sulla datazione proposta per questi affreschi, tanto tarda che verrebbe spontaneo cercare accostamente con quei modi pittorici chiaramente echeggianti la pittura del centro d'Italia, ben espressi nel S. Stefano di Soleto, nella S. Caterina di Galatina, nella S. Maria del Casale a Brindisi, cioè in quelle chiese che più sembrano emancipate dal dominio bizantino e basiliano, quelle chiese, insomma, che di orientale avevano conservato soltanto il carattere generico, oltre a quell'altrettanto generica esigenza di campire integralmente le pareti di figure.

Ma c'è da aggiungere che da quella delle chiese citate la decorazione pittorica delle Centopietre differisce profondamente: non solo per l'iconografia, che, a differenza dei casi ricordati, rimane fedelissima ai modelli basiliani, ma anche per quel tentativo di organicità tanto palese specialmente nella parete di fondo: organicità, si dice subito, che ci sembra un punto d'arrivo della pittura locale piuttosto che un'acquiescenza verso temi importati.

Se tale organicità ha bisogno, come crediamo, d'essere chiarita, quanto alla fedeltà del pittore delle Centopietre ai canoni basiliani non è certo necessario indugiare a provarla: basti ricordare ancora una volta non solo le caratteristiche iconografiche, l'ornato e la foggia dei vestimenti, nonchè la rigorosa osservanza della frontalità, ma soprattutto la riluttanza, diciamo così, del pittore a far penetrare nell'intimo della figuratività gli apporti " stranieri ,,; i quali perciò appaiono, come del resto in molti altri casi, acquisizioni adottate passivamente, in qualità di dati " tecnici ,, imprescindibili

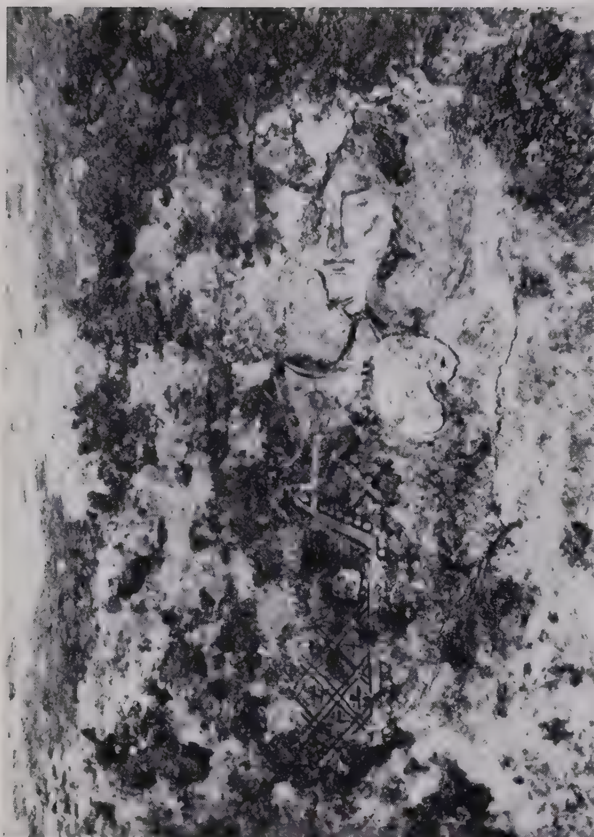


Fig. 35 – Patù, Centopietre. La prima figura a sinistra (cfr. fig. 33, n. 1) della parete di fondo

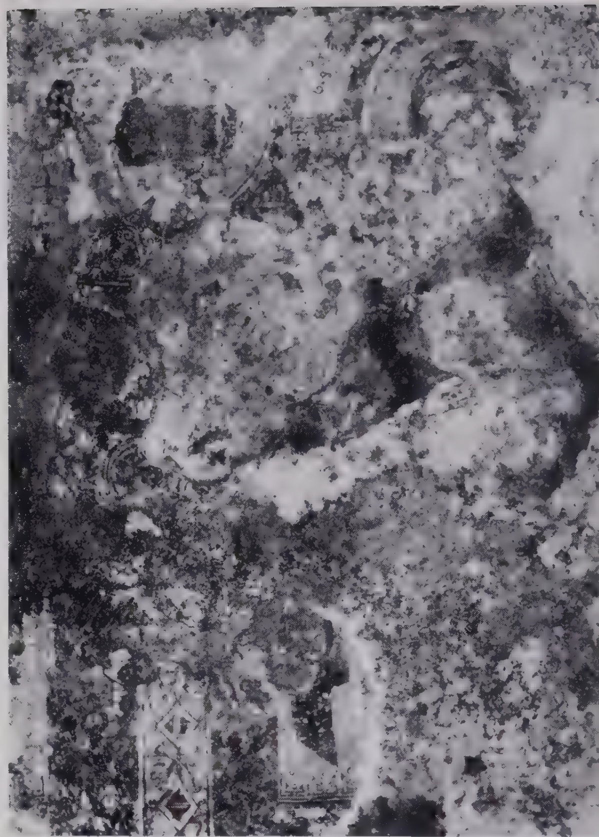


Fig. 36 – Patù, Centopietre. S. Margherita e S. Caterina (cfr. fig. 33, nn. 10 e 11)

nella cultura pittorica del tempo.[33] Sì che non basta certo la tarda datazione a far istituire paragoni, si ripete, con la pittura di Soleto, di Galatina, di Brindisi, sol perchè in questi luoghi i nuovi apprendimenti non avevan cancellato l'antica consuetudine di campir d'affreschi le pareti.

Invece, ciò che di notevole offre la pittura delle Centopietre è proprio ciò che generalmente era rifiutato dai pittori delle chiese or ora nominate: quella già accennata organicità della parete dipinta, pur attratta verso l'elementarità del ritmo e l'uniformità del modulo iconografico. In altri termini, se a Brindisi, a Soleto o a Galatina, il pittore ha composto su alcune pareti grandi " scene ,, (qual'è per es. il Giudizio finale) tuttavia ha giustapposto i riquadri, anche quelli dedicati a " storie ,, (e perciò fuori dell'autentica tematica basiliana), senza alcun nesso formale: cioè, questa volta, secondo l'uso basiliano. Questi pittori, insomma, pur dimentichi sostanzialmente della pittura basiliana, di questa avevano chiaramente ereditato la prassi di dipingere senza tenere alcun conto di ciò che accanto era già stato figurato, senza, cioè, concepire un'unitarietà pittorica, estranea al nesso tra i vari soggetti, vale a dire un ordine puramente compositivo.

La grande " parata di santi ,, , come estrosamente e felicemente la qualificherebbe il Molajoli[34] che si dispiega sulla parete più estesa delle Centopietre, non è frutto di un devoto individuale aggiungere figura a figura, come oggi i fedeli fanno quando appendono un nuovo ex voto attorno ad un'immagine venerata; ma procede da una concezione unitaria, ben solidificata in quell'architettura di archetti e colonnine, in quel ricadere ritmico dei ricchi velari, che costituisce non già una " novità ,, estranea a quella temperie pittorica, ma il punto di arrivo di un mondo figurativo che sia cominciato, se il riferimento non è troppo ardito, a S. Apollinare Nuovo o a S. Maria Antiqua. A Patù, infatti, si manifesta un'esigenza compositiva che non esaurisce nel puro e astratto ritmo di figure successive, da cui tuttavia trae palesemente origine, ma si attua, concretandosi, in una intavolatura architettonica, vale a dire in un ritmo pur sempre astratto, ma sostenuto da un che di razionale e di estraneo alla pura e semplice sequenza passiva di immagini sacre.

Per questi motivi crediamo che gli affreschi delle Centopietre possono assumersi come punto di arrivo della pittura basiliana propriamente detta, cioè fedele senza riserve alle sue origini orientali. E ciò avvenne nonostante gli apporti tecnici occidentali.

Ora che possiamo considerare esaurito l'esame obbiettivo del monumento, o, meglio, esauriti i risultati che abbiamo potuto e saputo trarre coi mezzi di indagine impiegati, ci dobbiamo accingere a esporre, a guisa di conclusione, le soluzioni che ci sembrano proponibili per i problemi che tuttora gravano sulle Centopietre di Patù.

Tali problemi, se siamo nel vero, si riducono ai seguenti:

1) forma originaria del monumento e trasformazioni subite nel tempo;

2) destinazione e uso dell'edificio e relative variazioni;

3) datazioni del monumento originario e delle trasformazioni.

Quanto alla forma originaria le varie questioni posson ridursi alle porte (se siano o non siano tarde) e al triplice architrave con relativi sostegni. Abbiamo già dimostrato che la porta est è tarda, aperta come fu a viva forza nella parete prospiciente la chiesa e foggiata (ciò che conferma l'età tarda) con regolari battenti predisposti per un infisso ligneo. Aggiungiamo, riassumendo alcuni accenni già fatti, che secondo il nostro parere questa porta fu aperta per connettere formalmente e funzionalmente le Centopietre alla chiesa di S. Giovanni; e segnerebbe perciò il momento o l'avvenimento che determinò identico e parallelo interesse cultuale [35] per ambedue i monumenti (*fig.* 40).

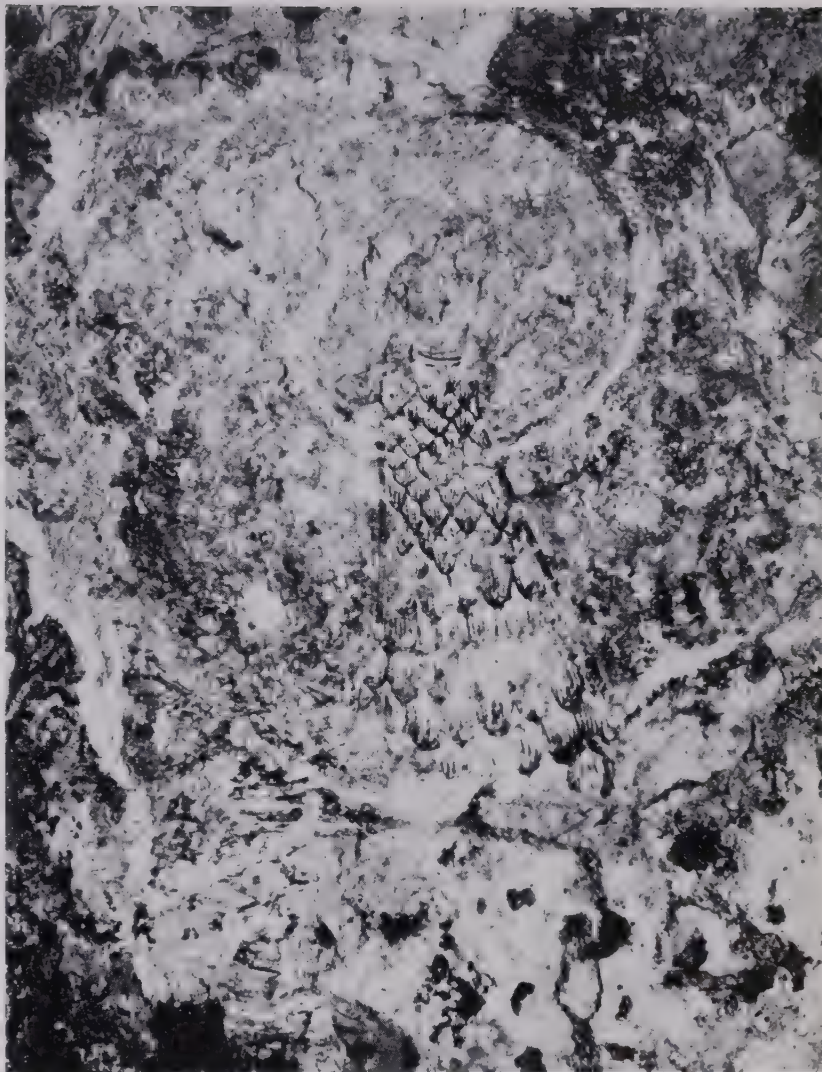


Fig. 37 – Patù, Centopietre. Parete est: aquila nimbata



Fig. 38 – Patù, Centopietre. Rilievo dell'affresco della figura precedente

Sulla porta est torneremo tra poco, quando potremo addurre altri argomenti che in questo momento sarebbero digressivi; tanto più che di ben maggiore importanza è il problema dell'altro ingresso, quello della parete sud. Si è già visto, e non occorrre certo ripeterne le ragioni, che l'aspetto odierno di quest'ultimo non corrisponde a quello che aveva in passato; ma è anche problematico se la nostra ricostruzione corrisponda alla forma originaria, e, diremo, autentica del monumento o non piuttosto a una sistemazione tarda. Infatti le due pietre ritte e l'architrave sembrano disorganiche nella compagine struttiva, giacchè i conci sono costantemente orizzontali; anche quello sporgere verso l'interno, a così breve distanza dalla parete est, delle due pietre (*a, a'*: *figg.* 28, 34) che formarono lo stipite dell'ingresso, ci sembra abnorme nella struttura generale del monumento; ma — si noti —



Fig. 39 – Patù, Centopietre. Frammento di affresco dipinto sull'architrave

quando primieramente si pensò di decorare l'interno con quell'intonaco roseo su cui, non molto dopo, fu steso lo strato destinato agli affreschi.

In altre parole, pilastrini e stipiti dell'ingresso ci sembrano organici soltanto con un assetto interno del monumento; ma poichè l'intonaco riveste tutte e quattro le pareti senza alcuna discontinuità, tale assetto interno è da ritenere senza dubbio posteriore alle opere che rinnovarono l'equilibrio statico dell'architrave, cioè quando si ovviò al danno prodotto dallo slittamento della campata sud verso l'esterno, cui, si ripete, l'intonaco mostra di non aver partecipato.

Delle varie ipotesi che si potrebbero costruire, pur senza poterle provare, per cercar giustificazione a quella

questo aggetto improvviso è simile o per lo meno in qualche modo legato al gusto che suggerì di porre i due pilastrini estremi sotto l'architrave; i quali, come abbiamo documentato, non rispondono ad alcuna esigenza statica. Si direbbe, insomma, che a un certo punto delle vicende architettoniche del monumento si siano voluti creare alcuni " salienti „ interni: in tal modo, grazie ai due pilastrini, la " spina „, cioè il sostegno longitudinale, fu organicamente distinta dalle pareti, e l'ingresso fu strutturalmente individuato, in virtù degli stipiti aggettanti. Si ricordi poi che questi elementi sporgenti furono coperti dello stesso intonaco che per primo rivestì le pareti: erano perciò già in opera



Fig. 40 – Patù. Le Centopietre viste dall'interno della chiesa di S. Giovanni (cfr. fig. 1)

minaccia di rovina (terremoti, intemperie, volontà di distruzione, ecc. escluso beninteso il cedimento del terreno che è di solida roccia) sembrerebbe emergere, con qualche presunzione di attendibilità, il fatto che la parete sud, esattamente in corrispondenza della " spina „ presenta alcuni conci spezzati in malo modo, come per una effrazione violenta (*figg.* 41, 42; cfr. *figg.* 11, 21). Ora, se è vero, come riteniamo, che in origine il monumento non aveva apertura alcuna, ci sembra plausibile immaginare che, quando si volle praticare una breccia nelle sue mura per penetrarvi, e lo si sia fatto circa al centro del muro sud, si sia provocata la discontinuità e la rottura della parete stessa, che furono fautrici della minaccia di rovina documentata dallo slittamento dell'architrave. Tale pericolo fu constatato non appena si penetrò nell'edificio; e si corse ai ripari dando sostegno, per mezzo del pilastro P_3 addossato alla colonna C_1, alla campata centrale dell'architrave, per impedire che spingesse, ulteriormente abbassandosi, la campata sud (cfr. *fig.* 7); ma si volle anche dare un aspetto vagamente organico all'interno, sia coi due pilastrini estremi, sia con la sistemazione formalmente affine dell'ingresso; e sia, finalmente, con il primo intonaco.

Ma a far supporre che in origine l'edificio fosse impervio lo suggeriscono anche altre osservazioni. Dato che, se mai un ingresso vi fu in origine, non avrebbe potuto essere se non quello della parete sud, questo non sarebbe stato assiale con il monumento; e non solo: sarebbe stato orientato in modo del tutto disorganico rispetto alle sepolture.

Il monumento, in altre parole, noi amiamo supporlo in origine come un monumento funebre, un monumento in onore di chi tale manifestazione di omaggio

aveva ben meritato, giacchè sicuramente per questi privilegiati furono scavate faticosamente nella roccia le ordinate fosse che abbiamo ritrovate sotto il piano di calpestio. Il monumento, insomma, non sarebbe stato nient'altro che un *heroon*; simile, invero, ad altri, sia pure non contemporanei; e simile soprattutto a una vera e propria tomba: e le tombe, per l'appunto, per loro natura non sono accessibili.

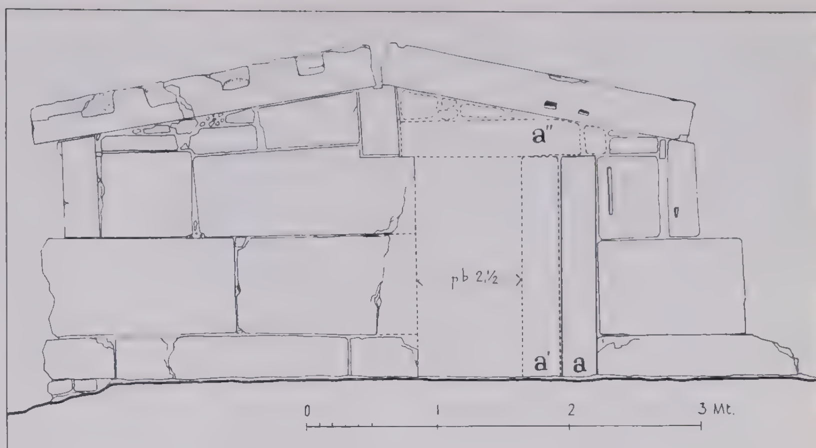


Fig. 41 – Patù, Centopietre. Testata sud con l'ingresso reintegrato (p. b. = piedi bizantini). Si noti, presso la sinistra del varco, l'effrazione dei conci

La mancanza di ingresso giustificherebbe poi la rozzezza del sostegno centrale, così come spiegherebbe, in certo senso, anche la disorganicità della copertura rispetto alla parete est, la quale, come si ricorderà, è composta di due muri addossati ben distinti, separati da un'intercapedine alla quale la copertura non offre alcun riparo.

D'altra parte, la forma che all'*heroon* si volle dare, rientra nelle tradizioni più costanti e più antiche, in omaggio alle quali si è cercato di dare alla tomba aspetto di abitazione. Di qui i due spioventi, di qui la forma di edificio data alla tomba collettiva.

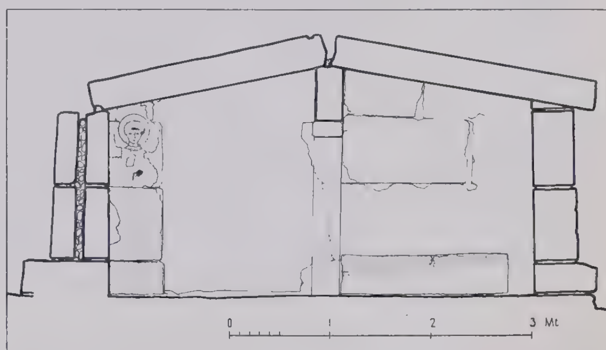


Fig. 42 – Patù, Centopietre. Sezione est–ovest. Si noti, disegnato a tratteggio, il margine dei conci spezzati in corrispondenza della " spina ,,

Le trasformazioni che sostanzialmente il monumento subì furono quelle già ampiamente descritte; aperto e sistemato l'ingresso sud, le pareti furono affrescate e l'ambiente divenne simile perciò a un vero sacello basiliano. Ciò, a nostro avviso, avvenne nel secolo XIV avanzato. Più tardi fu aperta la porta est, istituendo così un vero e proprio " themenos cristiano ,, comprendente le Centopietre e la chiesa di S. Giovanni.

Quando sia stata aperta la porta est non è facile precisare. Noi riteniamo, riassumendo e precisando alcune osservazioni già fatte, che ciò sia potuto avvenire o in occasione del primo e più radicale restauro del S. Giovanni [36)] o — ciò che a noi sembra più attendibile — in un altro momento senza dubbio singolare nella storia del duplice monumento: quando si volle solennemente commemorare la vittoria sui Saraceni, quasi per sancire la tradizionale istoria, come è attestato da un'iscrizione, purtroppo quasi perduta, sulla porta della chiesa, dove si connette al culto di S. Giovanni la battaglia famosa, che è quanto dire la chiesa alle Centopietre. L'iscrizione è del 1523. [37)]

Ma resta ancora da discutere la datazione più importante: quella della costruzione primitiva. Fu proposta, come si è ampiamente riferito in principio, un'epoca antichissima; ma è molto opportuno, ora, sulla scorta delle nuove indagini, ripercorrere il cammino seguito dagli assertori di questa tesi.



Fig. 43 – Patù, Centopietre. Particolare della copertura



Fig. 44 – Patù, Centopietre. Particolare della testata sud della copertura

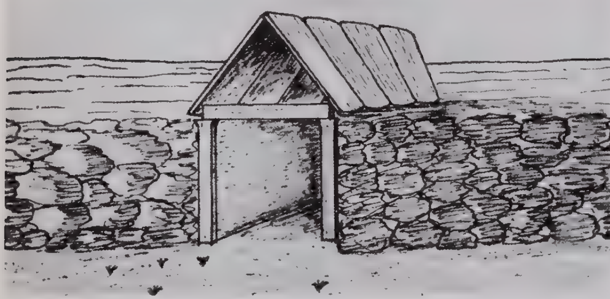


Fig. 45 – Uggiano La Chiesa, Monumento ritenuto simile alle Centopietre (dal Maggiulli)



Fig. 46 – Muro Leccese, Monumento ritenuto simile alle Centopietre (dal Maggiulli)



Fig. 47 – Paestum, Sacello-heroon (dal Neutsch)

Uno degli argomenti principali fu quello della costruzione megalitica, che tanto stupì da avviare verso il troppo lungo cammino che portò quegli studiosi a paragonare le Centopietre ai *dolmen*. È vero che, peraltro, il De Giorgi stesso riconobbe di non poter assegnare a tale epoca le Centopietre, non foss'altro perchè nei conci riconobbe l'uso degli strumenti di ferro; [38] ma, comunque, la datazione remotissima anche quando sembrò sopita, non fu mai spenta: e fu, anzi, la preferita.

Invero, la presenza dei grossi blocchi non avrebbe dovuto portare a così ampie congetture: tutta la zona circostante è ricca di conci di quelle dimensioni, conci che, per cominciare dal caso più banale, formano il lungo muro di cinta che oggi isola dalla campagna le Centopietre e il S. Giovanni; e di questa chiesa, per precisare, costituiscono la parte più antica, tanto da provare che nella sua forma originaria il S. Giovanni doveva essere costruito per intero di materiale assai simile a quello delle Centopietre. Lo stesso deve dirsi per la non lontana chiesa di S. Pietro, ai margini del comune di Giuliano. E significativo dovrebbe essere il fatto che la grande basilica detta le Centoporte, presso Giurdignano e perciò lontana da Patù, pur essendo al S. Giovanni e al S. Pietro fraterna per impianto, forma e tempo, non è costruita coi grossi blocchi di cui andiamo dicendo; infatti i suoi muri sono di materiale informe, tenuto insieme da una malta non certo esemplare. Soltanto nelle strutture di maggiore importanza statica o ornamentale (abside, pilastri, trifore della facciata, ecc.) fu impiegata la pietra concia. In altra sede [39] abbiamo dimostrato che le tre chiese sono praticamente contemporanee; se perciò dissimile è il materiale impiegato e diversa la relativa tecnica costruttiva, ciò deve attribuirsi unicamente al fatto che, a differenza del territorio di Giurdignano, in quel di Patù il materiale di spoglio era a portata di mano. Evidentemente per la rovina dell'attigua Veretum, come si è già avvertito. [40]

È tuttavia vero che i grossi conci del S. Giovanni hanno dimensioni minori di quelli delle Centopietre e non sono altrettanto regolari; si direbbe, insomma, che il costruttore delle Centopietre abbia potuto scegliere, fra il materiale a sua disposizione, il migliore e quello che meglio si prestava al raggiungimento dei suoi fini. Da cui discende l'ipotesi che riteniamo più plausibile: che, pur appartenendo allo stesso periodo in cui fu possibile utilizzare il materiale di Veretum, le Centopietre furono costruite nettamente prima del S. Giovanni. E poichè, come abbiamo potuto appurare, il S. Giovanni risale all'inizio del secolo XII, vale a dire ad epoca normanna, le Centopietre devono ritenersi sensibilmente anteriori e perciò estranee al clima, per l'appunto, normanno.

Fig. 48 – Monte Ocha (Eubea). Il così detto " santuario primitivo ,, (dal Wiegand)

Ma, in ogni modo, per potere assegnare ad epoca premessapica o anche soltanto preellenica le Centopietre, bisognava poter prescindere da quell'architrave chiaramente ellenistico di cui si è tante volte parlato. Infatti, pur senza precisare, come invece sarebbe stato desiderabile, da alcuni si è lasciato intendere o che in origine questo sostegno longitudinale non esistesse, o che fosse stato sostituito con gli elementi attuali in epoca medievale. [41]

Crediamo di dover immediatamente scartare ambedue le ipotesi. Quella della sostituzione comporta necessariamente la rovina del primo sostegno, rovina che, invero troppo stranamente, non avrebbe scompaginato l'edificio; e a fortiori comporta che, in un tempo vagamente assegnato ad epoca medievale, si sarebbe dovuto procedere a " armare ,, il tetto, a toglier di sotto il primitivo sostegno e a sostituirvi il nuovo· Il quale, vogliamo ricordarlo subito, avrebbe ceduto ben presto, giacchè abbiamo dovuto constatare che quel pilastrino P_3 adiacente alla colonna C_1 e quello slittamento della campata sud altro non significano se non una seria minaccia di rovina.

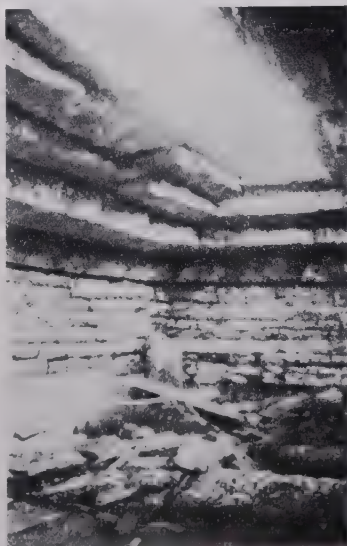


Fig. 49 – Monte Ocha (Eubea). Interno del così detto santuario (dal Johnson). Si noti la copertura a tholos

Se tale catena di ipotesi si manifesta da sè come assurda, ancor meno si può sostenere l'altra, secondo cui l'edificio sarebbe stato eretto senza alcun sostegno centrale per la copertura. [42] Ovvero, in altri termini, che l'attuale sostegno, gli elementi del quale fintroppo evidentemente mostrano la loro provenienza da un edificio ellenistico demolito, non apparterrebbe alla costruzione originale e perciò, ancora una volta, non costituisce argomento valido per determinare la data di fondazione delle Centopietre.

L'argomento, si è già detto, non è mai stato posto con lineare chiarezza; e, più che discuterlo direttamente, si è spesso tentato di renderlo valido soltanto attraverso paragoni con altri monumenti. Molti anche evitarono, sempre con una certa nebulosità, il confronto diretto coi

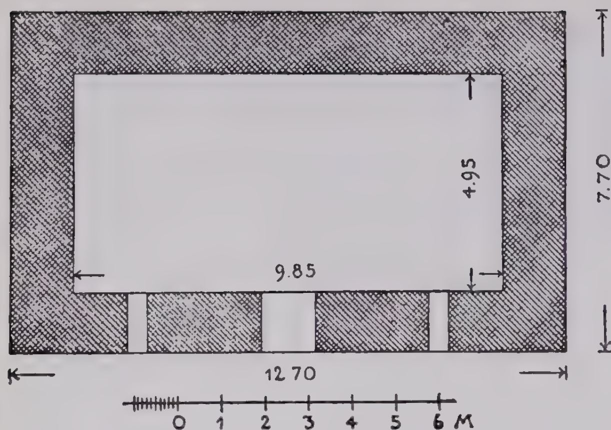


Fig. 50 – Monte Ocha (Eubea). Pianta del così detto santuario (dal Wiegand)

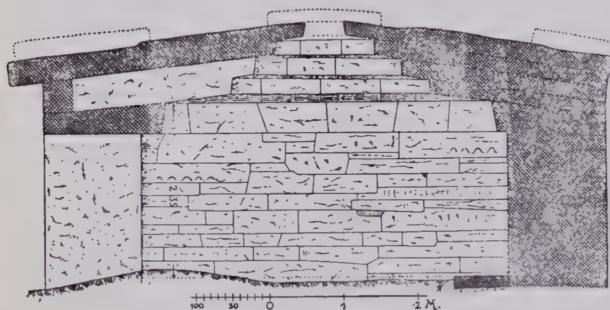


Fig. 51 – Monte Ocha (Eubea). Sezione trasversale del così detto santuario (dal Wiegand)



Fig. 52 – Patù, Centopietre. Schizzo pubblicato dal Lenormant nel 1881

dolmen, (pur tanto chiamati in causa), non potendosi ovviamente paragonare una copertura piana con un tetto a due falde; ma non si evitò la, chiamiamola così, tentazione di insinuare una certa familiarità fra quelle informi e colossali composizioni di monoliti e i regolari e squadrati conci che coprono le Centopietre: insinuazione quanto mai surrettizia, come è ovvio, per l'intrinseca eterogeneità fra i due generi di costruzione e per la già dimostrata infondatezza dei criteri di paragone procedenti soltanto dalla grossa appezzatura dei materiali.

Per esempio il Maggiulli [43] che è uno dei più espliciti e battaglieri assertori della tesi che attribuisce le Centopietre " ai preelleni ,, o, comunque, ad età protostorica se non preistorica. Il quale, con le sue convinzioni, si misura generosamente non solo con i suoi antagonisti e detrattori, ma anche con quelli " di sua parte ,,; e non desiste dal suo schietto e cristallino tono polemico nel non lontano 1943, cioè volgendo il trentunesimo anno dei suoi studi sulle Centopietre, iniziati con un prezioso libretto del 1912 e ribaditi nel Congresso Internazionale di Archeologia che si tenne in Roma nello stesso anno.

Prima di tutto egli vede nelle Centopietre uno sviluppo dei *dolmen*, che, quasi per una incontenibile o fatale volontà di progresso, si vollero, diciamo, ingrandire; e poichè " per una copertura di una più vasta cameretta non fu facile rinvenire lastroni capaci a coprire la intiera copertura ,, (*sic*) si ricorse a un architrave che frazionasse la copertura medesima, simile a quello che " ebbero le coperture a legname della età minoica ,,. Anche i " robusti muri perimetrali ortostatici ,, non sarebbero che l'evoluzione dei " pilastri dolmenici ,, e dei muri " di pietre informi ,,

Ma subito dopo esprime la " certezza ,, che l'architrave odierno e le due " colonnine ,, [44] che lo sostengono son cose ben diverse dagli altri elementi " rozzi e primitivi ,, ; e perciò ritenne (sembra) che l'uno e le altre fossero state sostituite, forse in età medievale, al sistema di sostegno originario, di cui invece sarebbero parti supertisti i due attuali pilastrini estremi.

Si è già espresso a suo luogo il nostro diverso parere, e cioè che a noi sembra inattendibile il cambiamento del sitema portante (architrave e pilastri) e che i pilastrini estremi, addossati alle due pareti minori, siano tarde aggiunte, superflui come sono nell'economia statica e coordinati soltanto alla forma interna, pur rozza, dell'edificio. Inoltre, non solo inattendibile ma addirittura improbabile è per noi il richiamo a elementi portanti " primitivi ,, , che nè il Maggiulli nè altri, ovviamente, videro mai.

D'altra parte, ci sembra nettamente impossibile che potesse mancare in origine il sostegno " di spina ,, , ovvero che i conci della copertura avessero mai potuto equilibrarsi per mutuo contrasto. La scarsissima pendenza delle due falde (circa il 10 %) esclude da sola questa possibilità in sede, diciamo, teorica, cioè anche supponendo che l'adesione delle testate a contatto fosse perfetta. In realtà, poi, i conci delle due falde o si sfiorano appena lungo uno spigolo, o — più spesso — non si toccano affatto (*figg.* 43, 44): il che è quanto dire che manca la più elementare premessa, anzi la condizione fondamentale perchè si possa parlar di contrasto.

Il Maggiulli stesso propone, per confronto, due monumenti col tetto a due falde contrastanti, e li

illustra [45] attraverso due chiari disegni (*figg.* 45, 46); ma, a parte il fatto che non ci è riuscito di trovarli, pur seguendo le indicazioni del Maggiulli, l'uno in quel di Uggiano La Chiesa e l'altro nell'agro di Muro Leccese, certo è che essi, stando ai due disegni, hanno le falde molto prossime alla verticale, e perciò con pendenza di gran lunga maggiore di quella dei pioventi delle Centopietre; e, come se ciò non bastasse, i due monumenti avrebbero tre delle loro pareti entro terra e perciò sommamente adatte a contrastare e a neutralizzare le spinte del tetto. I due monumenti del Maggiulli, dunque, ci sembrano, non foss'altro per la struttura, imparagonabili con le Centopietre.

A volere, poi, altre prove (ma secondo noi del tutto superflue) si veda, per es., il cunicolo scavato recentemente a Velia [46] presso Paestum (secolo VI a. C.) e il celebre antro del Cintio a Delo, coperti " formalmente ,, dal contrasto di conci obliqui: nell'uno e nell'altro caso le pendenze sono anche nettamente maggiori che non nell'edificio di Patù (a Velia sono del 120 % e a Delo del 30 %) e le spinte, ciò che dirime e anzi annulla ogni questione, si neutralizzano contro la roccia entro cui sono affondati i due monumenti.

Lo stesso deve dirsi per il *sacello – heroon* di Paestum (*fig.* 47) che già abbiamo ricordato. Nell'illustrarlo il Sestieri [47] non manca di dire con la debita chiarezza che le due falde, che pure hanno la pendenza del 40 % circa, non solo trovano contrasto nella roccia entro cui, anche in questo caso, il monumento è inserito con tre dei suoi lati, ma poggiavano anche su due travi longitudinali, incastrate nelle opposte pareti minori e per giunta consolidate da due puntelli verticali in funzione di " rompitratta ,,.

Dopo tutto ciò non saprei proprio come giustificare l'ipotesi della originaria mancanza della " spina ,, nelle Centopietre, implicita nelle affermazioni di alcuni studiosi; e nemmeno l'altra ipotesi, quella della



Fig. 53 – Erchie, Cripta dell'Annunziata. Ingresso al descenso



Fig. 54 – Erchie, Cripta dell'Annunziata. Il descenso visto di fianco



Fig. 55 – Erchie, Cripta dell'Annunziata. Copertura del descenso (dall'interno)

sostituzione d'un eventuale sostegno primitivo con quello attuale, giacchè, si ripete, simile impresa, per la struttura e l'elementarità dell'edificio, per le condizioni ambientali dell'epoca in cui si sarebbe posta in opera la frammentaria trabeazione dorica, non è in alcun modo concepibile a chi si ponga obbiettivamente il problema.

Si è parlato di obbiettività nel porre il problema. Si precisa, ora, che tale obbiettività forse venne a mancare negli studiosi locali proprio per la suggestione di quella generica esaltazione che il Lenormant fece, come si è più volte detto, delle Centopietre. Ed è tempo, perciò, di esaminare da vicino la prova che il Lenormant stesso addusse alla sua tesi, prova speciosamente obbiettiva e perciò adatta, altrettanto speciosamente, a persuadere: si allude al famoso raffronto fra le Centopietre (qualificato come " edifice sacré ,,) e il, sempre secondo il Lenormant, " sanctuaire primitif ,, del Monte Ocha, sulla più alta cima dell'Eubea.

Due ragioni ci spingono ora a verificare la consistenza di tale raffronto: la prima è che nessuno fra i numerosi illustratori delle Centopietre, pur armati del testo e delle argomentazioni del Lenormant come di altrettanti dogmi, pur nel fervore delle polemiche talvolta aspre e altezzose, pur nell'esplicito desiderio di uscire dai dubbi che annebbiavano la verità delle Centopietre, nessuno, dico, si curò mai di prender visione, coi propri occhi, del monumento dell'Eubea, sia pure attraverso la bibliografia che, per vero, è assai abbondante. L'altra ragione del nostro riesame consiste nella necessità di precisare quale forma, quale ufficio, quale struttura al tempo del Lenormant si attribuivano al " tempietto ,, dell'Ocha, non solo per storicizzare, cioè per misurare l'effettiva consistenza del raffronto quando lo si fece, ma anche al fine di valutare l'attendibilità delle informazioni del Lenormant e dei suoi ricordi (o reminiscenze) sull'argomento.

Il piccolo edificio dell'Ocha nacque alla storia degli studi nel 1797, quando l'Hawkins [48] l'interpretò come un tempio pelasgico. Ma già dopo cinquant'anni un altro archeologo vi volle vedere una pura e semplice capanna di pastori, simile a tante altre, di ogni tempo, sparse sulla medesima montagna. [49] Contraddetta vivacemente da altri studiosi, quest'ultima opinione non ebbe invero sostenitori. Sì che, quando il Lenormant chiamò in causa l'edificio dell'Ocha a proposito delle Centopietre, l'opinione dominante era quella, già vecchia di quarant'anni, del Welcher, il quale riteneva che l'edificio dell'Ocha " per importanza e valore meritava, essendo un punto luminoso nel grande buio che circonda quegli antichissimi tempi, di essere messo a fianco delle tombe delle antiche dinastie regali ,,. [50] Ciò valga a giustificare l'entusiasmo del Lenormant.

Ma della forma del così celebrato edificio ben poco e con ben scarsa precisione si doveva conoscere, se pochi anni dopo, nel 1895, il Wiegand [51] pubblicando per primo due fotografie e il rilievo del monumento (*figg.* 48, 50, 51), poteva agevolmente confutare il suo uso sacro, e datarlo al VI secolo a. C.

Ma ciò che più conta è quanto il Wiegand riferisce sulla forma dell'edificio. Avvertendo che, prima di lui, questo si era ritenuto erroneamente ipetro (tale abbaglio è ampiamente dimostrato dal rilievo e dalle fotografie) nota che la copertura era a *tholos*, completata con una regolare serie di lastre piane in sommità; che ai lati della porta, dotata di stipiti e architrave, erano due finestrine; che finalmente aveva un pavimento di lastre lapidee e uno zoccolo verticale tutt'in giro; e che le sue pareti, per quasi una metà del loro sviluppo, erano addossate alla viva roccia del monte.

Ora, se il Lenormant, anche senza essere sensibile ai prudenziali dubbi del caso, avesse soltanto ricordato con chiarezza ciò che, pur erroneamente, ai suoi tempi si riteneva per certo, che cioè l'edificio euboico era considerato ipetro, e solo per questo dichiarato sacro, non avrebbe potuto paragonarlo con le Centopietre; le quali, per certo, nessuno avrebbe potuto scambiare per un monumento ipetro: e per ciò stesso, per seguire (beninteso) gli archeologi dell'Ocha, non si sarebbero qualificate per edificio sacro.

Del resto, per documentare quale superficialità e quale disinvolta improvvisazione sia alla base delle

esclamative osservazioni del Lenormant, riproduciamo (*fig.* 52) lo " schizzo „ col quale il chiaro archeologo illustrò l'articolo, fatale, invero, per le Centopietre. [52] I commenti, crediamo, sono superflui. E se coloro — e sono i più — che hanno fatto proprio il famoso raffronto del Lenormant avessero dato un'occhiata alle fotografie e al rilievo pubblicato nel 1895 dal Wiegand, anche senza leggere l'articolo, molto probabilmente l'annosa e spesso ispida polemica sull'antichità delle Centopietre non si sarebbe protratta così a lungo, fino, cioè, ai nostri giorni.

Tanto più che dopo il Wiegand, sono venuti non pochi altri studiosi a indebolire le vecchie tesi sul cosiddetto santuario del Monte Ocha. Per esempio il Johnson, nel 1925, con un lungo e diffuso studio [53] confrontando il monumento con altri simili, detti Dragon–Houses, dell'Eubea meridionale, lo data addirittura ad epoca ellenistica. Tutto ciò indica come sempre più nettamente, col tempo e col progredire degli studi, abbia assunto consistenza l'imparagonabilità tra il monumento dell'Ocha e quello di Patù, a tutto scapito della datazione protostorica o premessapica o preellenica.



Fig. 56 – Vitigliano, Il Cisternale. Esterno

Rimane così automaticamente confermata la tesi di coloro che han ritenuto le Centopietre monumento medievale; monumento cristiano, destinato, possiamo aggiungere ora, a glorificare un gruppo di sepolture contemporanee fra loro: un *heroon* cristiano, insomma.

Insorge subito, a questo punto, una non certo trascurabile obbiezione del Maggiulli: [54] la difficoltà (egli, dice l'impossibilità) " di rinvenire coperture litiche alla maniera dolmenica anche nell'alto Medioevo „. Pur liberata dal... complesso dolmenico, l'obbiezione opposta dal Maggiulli è effettivamente consistente; non tale, tuttavia, da infirmare la datazione al Medioevo e tanto meno da far riproporre la tesi protostorica.

Abbiamo già detto che l'uso di grossi conci, sia per i muri sia per la copertura a tetto, secondo noi deve essere posto in relazione diretta con la facilità di reperimento, nella zona, di questo materiale e della relativa difficoltà a provvedere pietra di cava insieme con la quasi impossibilità di impastar malta, data l'estrema perenne scarsezza d'acqua in Salento: si ricordino, infatti, i grossi conci sia del S. Giovanni di Patù, sia del S. Pietro di Giuliano.

Quanto alla forma, s'è anche già visto quanto quella delle Centopietre risponda a criteri elementari; è infatti la massima semplificazione di una casa, ridotta alle pareti e al tetto, e perciò è, si deve convenire, *senza tempo,* nel senso che sfugge, tale forma, a una vera e propria precisazione cronologica; prova ne sia l'affinità generica con monumenti, si può dire, d'ogni epoca (anche semplici tombe, urne, sarcofagi ecc.) quando il luogo della sepoltura sia stato foggiato a imitazione di una casa; affinità, beninteso, formale, giacchè qualsiasi possibilità di confronto vien meno quando si passi alla economia strutturale: la quale, al contrario, fornisce validi argomenti per la datazione.

Le Centopietre, infatti, sono simili al sacello–heroon di Paestum, formato anch'esso di quattro muri e del tetto a capanna; ma a parte la mancanza della " spina „ e del ben diverso appezzamento e altrettanto diversa tessitura dei conci, la rassomiglianza svanisce affatto sol che si consideri la raffinatezza che mosse l'architetto di Paestum a coprire di finte gigantesche tegole i due pioventi; e si ricordi finalmente il fatto basilare che il monumento di Paestum è per tre lati inserito nel terreno e perciò è del tutto estraneo ai problemi statici delle Centopietre.

A Paestum la tomba fu concepita come una dimora elegante, degna di un ricco che non si voglia privare, *post mortem,* dell'agiatezza e del lusso di cui era insignito in vita; a Patù si fa appello alla forza, alla rudezza, all'elementarità formale e struttiva per onorare quei morti. E quanto di ellenico c'è a Paestum altrettanto di barbarico è a Patù.

Questo generico primitivismo delle Centopietre — senza tempo, si è detto — non è una prerogativa

locale, dei dintorni, per intenderci, di Veretum. Infatti, quando si è paragonato il nostro monumento con il descenso (*figg*. 53, 54, 55) della Cripta dell'Annunziata di Erchie, [55] si ha certamente avuto torto se si è considerato come termine di paragone il largo taglio dei conci; ma si sarebbe stati nel giusto se si fosse istituito il paragone sul primitivismo comune ai due monumenti anche se le loro forme sono imparagonabili. Valga, a chiarimento di ciò, pensare che, senza ombra di dubbio, la costruzione di Erchie è in funzione della cripta cui dà accesso, e perciò non può davvero pensarsi come opera preellenica; eppure la sua struttura è a *tholos*, con il vertice (dove sarebbe stato l'*opaion*) coperto da lastre sottili; tanto che pare esser fraterno a ben noti monumenti di Delo o micenei e anche, quanto a struttura, col famigerato edificio dell'Ocha.

E c'è ancora un'altra conferma di questo " neoprimitivismo ,, spontaneo salentino, in epoca bizantina. La chiesa presso Torre S. Susanna, poco lontano da Erchie, inclusa, e purtroppo anche funzionalmente incorporata, nella masseria " Liturri ,, , nota come Chiesa di Crepacore, ha la navata destra anche a *tholos*, con l'*opaion* coperto in piano, esattamente come il " dromos ,, (che così si sarebbe tentati di chiamarlo) di Erchie, e come, del resto, le Dragon-Houses dell'Eubea, ma anche come la cappella di S. Elia pure sull'Ocha. [56]

Neoprimitivismo, dunque, questo di Erchie e dintorni, offerto da un tipo struttivo che certo non è quel di Patù (qui, tra Erchie e Oria, è una vera e propria provincia bizantina, doviziosissima di chiese ricalcate su monumenti bizantini della prima età: S. Maria di Gallana, S. Lorenzo di Mesagne, ecc. oltre, ben inteso, la già citata Crepacore: monumenti grandiosi e indispensabili alle nostre conoscenze, ma finora del tutto inediti, e, quel che è peggio, condannati a prossima irreparabile rovina); ma è pur sempre un fenomeno d'architettura "ancestrale ,,; sia nell'Oritano orientaleggiante, sia a Patù nordico: giacchè di accento nordico — barbarico, si è già detto — è quell'elementarità di grossi conci, chiamati a comporre il più semplice degli organismi architettonici. Tanto più che, se proprio volessimo — e ripensiamo all'obbiezione del Maggiulli — non stupirci dell'impiego di materiali di grosso taglio nell'alto Medioevo, potremmo addirittura pensare alla monolitica copertura del Mausoleo di Teodorico... Ma questo potrebbe sembrare un pensiero impertinente. [57]

E finalmente una considerazione: lasciata per ultima, per dimostrare che non sappiamo annettervi dirimente importanza, dato lo specioso carattere " razionale ,,; è soltanto un indizio, che trae significato dall'essere cumulato agli altri, tutti cospiranti alla datazione delle Centopietre a epoca, diciamo, " barbarica ,,, in ambiente basiliano. Se si misurano i conci (cfr. *figg*. 4, 5, 6, 7, 8) separatamente, ciascuno di per sè, o a gruppi organici (per es. a coppie di ricorsi), è notevole la precisione con cui tali misure risultano multiple del piede da cm. 29,9, vale a dire del cosiddetto piede attico passato in uso, com'è noto, a Roma; mentre le misure totali, quelle, diciamo, architettoniche, adottate non da chi tagliò i conci, bensì da chi li ricompose, e perciò non dal lapicida di Veretum ma dall'architetto delle Centopietre, son tutte riportabili, con netta esattezza, al piede bizantino: cm. 31,5. [58]



Fig. 57 – Vitigliano, Il Cisternale. Interno

La natura, ripetiamo, problematica di simile indizio, ci trattiene dal formulare qualsiasi commento o, peggio, dal fondarvi sopra la conclusione definitiva. Anzi, vogliamo chiudere queste note con una notizia che altro non significa se non l'auspicio che questi stessi studi possano essere proseguiti.

Gli abitanti di Patù affermano col vigore della convinzione autentica e della persuasiva concordia, e circostanziando minutamente racconti e descrizioni, che a breve distanza dalle Centopietre un altro monumento del tutto simile esiste, ed è ancora intatto: protetto, fortunatamente, da un esiguo strato di terra. I vecchi del paese, ripeto, con precisa e significativa coerenza, attestano di avere visto questo monumento, e di averne scorta la decorazione pittorica interna,

anche questa giudicata analoga a quella delle Centopietre.

Qualora questo " gemello ,, delle Centopietre fosse possibile rinvenirlo, porlo in luce ed esplorarlo con rigore archeologico, profittando del vantaggio che si ha sempre quando si studia un monumento, come è lecito supporre, intatto o per lo meno non così manomesso come lo sono state pareti, pitture, tombe del nostro, tutto ciò porterebbe i benefici che non è neppure il caso di illustrare o elencare. Non c'è che da auspicarne l'avvento.

ADRIANO PRANDI

1) L'assetto della zona circostante i due monumenti e il riscatto delle Centopietre dall'abbandono cui parevano condannate per sempre, si deve al tenace e intelligente interesse dell'Arciprete di Patù, don Vincenzo Rosafio; il quale, per l'amore che lo lega alla propria terra e alla cultura, inteso come alto motivo di spiritualità, ha saputo ottenere, a titolo personale, fondi e mezzi da concittadini d'ogni ceto, e quindi, con infaticabile opera, ha acquisito ai due monumenti il terreno circostante, ha fatto demolire un informe muro che li separava, ha solidamente recinto l'assieme e, in breve, ha compiuto tutto ciò che conferisce, oggi, decoro e ordine alla zona.

2) C. DE GIORGI, *La Provincia di Lecce. Bozzetti di viaggio*, vol. 2, Lecce 1882-1884. (La stampa del I vol. fu iniziata il 25 aprile 1880 e il II vol. fu licenziato dalla tipografia il 30 giugno 1884; la prefazione è datata 1882; il frontespizio del II vol. ha la data 1884, mentre la copertina reca 1888. Tale complessa precisione cronologica valga a giustificare nella fondamentale pubblicazione del De Giorgi alcune apparenti discordanze e la replica di non pochi passi, dovuta per lo più agli aggiornamenti).

Del primo sopraluogo a Patù e di ciò che seguì il De Giorgi dà notizia nel II vol., p. 103.

Anche al De Giorgi faccio riferimento per la più remota e peraltro essenziale bibliografia su Patù.

3) F. LENORMANT, *Notes archéologiques sur la Terre d'Otrante* (Comuniquées à l'Academie des inscriptions et belles-lettres, en novembre 1881) in *Gazette Archéologique*, 1881-82, pp. 25-53.

4) DE GIORGI, *op. cit.*, II, pp. 102 e 208.

5) A. DELLA SETA, *Italia Antica*, Bergamo 1928, p. 132.

6) A. MEDEA, *Gli affreschi delle cripte eremitiche pugliesi*, Roma 1939, I, p. 33.

7) M. BERNARDINI, *Panorama archeologico dell'estremo Salento*, s. l. (stampato a Trani) 1955, pp. 20-30 (con bibl.); P. MAGGIULLI, *Ritorniamo alla " Centopietre ,,*, in *Rinascenza Salentina*, 1943, pp. 223-231.

E. BERTAUX, *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris 1904;

CH. DIEHL, *L'art byzantine dans l'Italie méridionale*, Paris 1894.

È ben strano, e con ragione lo nota il Maggiulli (*op. cit.*, p. 231), che tanto il Bertaux quanto il Diehl abbiano evitato di affrontare il problema di fondo; il Bertaux, infatti (*op. cit.*, p. 146), si limita ad accennare alle pitture che ai suoi tempi erano ben visibili sulle pareti interne; e, rifacendosi al Diehl, qualifica il monumento (nell'Indice, p. 828) " chapelle basilienne ,,. Il Diehl (*op. cit.*, pp. 86-87) non va più in là di frettolose notazioni sugli affreschi.

8) P. ROMANELLI, *Problemi di archeologia salentina*, in *Atti del II Congresso storico Pugliese e del Convegno Internazionale di studi salentini*, 1952 (1955), pp. 61-62.

Ignoro su quali elementi il Romanelli abbia fondato le sue asserzioni sia per ciò che riguarda la data degli affreschi sia su S. Gimignano, martirizzato dai Saraceni nell'877 (*loc. cit.*). Mi limito a ricordare che la Chiesa venera un *Giminianus* martire a Lione nel 177, un *Geminiano*, vescovo di Modena, m. nel 348, un altro *Geminiano*, martire a Roma, circa il 304, e finalmente, un *Similiano*, vescovo di Nantes, del IV secolo. Cfr. (J. BAUDOT ET CHAUSSIN) RR. PP. BÉNEDICTINS DE PARIS, *Vies des saintes et des bienheureux*, Paris 1935, s. vv.; *Acta Sanctorum Novembris* ecc., Bruxelles 1931, pp. 117, 218, 321; *Propylaeum ad acta sanctorum decembris*, Bruxelles 1940, pp. 43, 240, 399.

9) B. NEUTSCH, *Archäologische Grabungen und Funde im Bereich der unteritalischen Soprintendenzen von Tarent, Reggio di Calabria und Salerno*, in *Archäologische Anzeiger des Deutschen Archäologischen Instituts* 1956, coll. 284-285; cfr. ID. ID., ΤΑΣ ΝΥΝΦΑΣ ΕΜΙ ΗΙΑΡΟΝ *zum unterirdichen Heiligtum von Paestum*, Heidelberg 1957.

10) Al citato (v. n. 1) rev. don Vincenzo Rosafio devo personalmente la più viva gratitudine per il cordiale e sagace aiuto che mi ha porto, durante i numerosi sopraluoghi, soprattutto per agevolare la redazione del minuzioso rilievo, che è stato compiuto per iniziativa dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte dell'Università di Bari, col contributo e l'appoggio della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti.

Il rilievo è stato eseguito dal geom. Enzo D'Elia, e integrato e tradotto in disegno dal prof. Giovanni Joppolo coi suoi aiuti. A questi collaboratori, entusiasti e amichevoli, porgo il mio più vivo grazie; e in modo particolare esprimo la mia gratitudine alla sig.na Irma Marasco, mia scolara, che ha voluto e saputo facilitare il mio compito con la sua assidua assistenza e acuta collaborazione.

11) DE GIORGI, *op. cit.*, p. 208. L'affermazione del De Giorgi è stata ripetuta costantemente dagli altri AA.

12) DE GIORGI, *op. cit.*, p. 208.

13) F. LENORMANT, *op. cit.*, p. 51.

14) Usiamo la parola architrave per brevità, dal momento che le pietre in parola di architrave adempiono la funzione; in realtà, come del resto risulta chiaro dalle fotografie e dal rilievo, le due campate di sinistra constano dell'architrave e del fregio di una trabeazione.

15) A cominciare dal DE GIORGI, *op. cit.*, p. 208.

16) V. ROSAFIO, *Vereto Città Messapica del basso Salento*, Alessano s. a., p. 41.

17) F. LENORMANT, *op. cit.*, pp. 50-51.

18) Si tenga presente che la roccia affiora e che l'intonaco dell'interno, col suo limite inferiore, ne dista, in alcuni, punti assai poco.

19) E. PETERSON, *La Croce e la preghiera verso Oriente*, in *Ephemerides Liturgicae*, 1945, pp. 52-68; L. VOELKE, " *Orientierung ,, im Weltbild der ersten christlichen Jahrhunderte*, in *Rivista di Archeologia Cristiana*, 1949, pp. 155-170; C. VOGEL, *Versus ad Orientem. L'orientation dans les " ordines romani ,, du haut moyen âge*, in *Studi Medievali*, 1961, pp. 447-469.

La liturgia mortuaria d'oggi, del resto, conferma questa prassi: il feretro viene deposto nelle chiese con i piedi verso l'altare.

20) CIRILLO DI GERUSALEMME, *Catechesi mistagogiche*, I, IV, (P. G. XXXIII, 1073 B). Cfr.: J. DANIÉLOU, *Sacramentum futuri*, Paris 1950, pp. 17-20: ID. ID., *Bible et Liturgie*, Paris 1956, cap. I.

21) Le indicazioni più esatte sono in V. ROSAFIO, *op. cit.*, p. 41.

22) La pertinenza della pietra rinvenuta fuori opera (figg. 23, 24) al monumento e anzi l'esistenza di altre pietre rimosse dalla loro posizione originaria è attestata anche da due vecchie fotogafie della raccolta Alinari (figg. 31, 32) eseguite ambedue nel primo decennio del secolo. In queste la nostra pietra è adagiata a terra; vi si vede nettamente l'intonaco della faccia *A* e quello della faccia *B*; di quest'ultimo, in più, si nota l'andamento curvilineo del suo inizio. Un'altra pietra è lì presso e serve da sedile al ragazzo fotografato nel vano dell'apertura sud. Anche la fotografia Hubacker, usata dal Dizionario Enciclopedico Italiano (IX, Roma 1958, p. 138) mostra l'esistenza dei medesimi conci prima di essere rimossi dalla posizione assunta, probabilmente, quando furono tolti o caddero dal loro sito originario.

Una delle due fotogafie Alinari, sapientemente ritoccata, è stata utilizzata dall'Enciclopedia Italiana (s. v. *Patù*); purtroppo è stata ripetuta la didascalia che qualifica le Centopietre sulla fotografia Alinari, sia pure con un prudenziale punto interrogativo, come " Antico Tempio del Sole ,, (!).

23) A. MEDEA, *op. cit.*, p. 26; C. DE GIORGI, *op. cit.*, pp. 103, 208.

Abbiamo sperimentato un espediente, fin'ora troppo di rado adottato per il rilevamento degli affreschi. Anzichè ricorrere al vieto acquerello, i cui " limiti ,, di fedeltà sono tanto noti quanto intuibili, si è applicato alla parete un foglio di " politene ,, per

natura perfettamente trasparente e maneggevole; e si sono " ricalcati ,, gli elementi lineari, in senso lato, degli affreschi. L'assoluta fedeltà di riproduzione, la possibilità di osservazione obbiettiva durante il lavoro, (ogni segno è visto singolarmnte e non come parte dell'assieme) e finalmente la facilità di desumere " appunti di colore ,, in vista di una riproduzione o d'un rilievo cromatico, sono gli indiscutibili vantaggi che tale mezzo offre agli studi.

Crediamo che tutto ciò risulti chiaro dal confronto fra il rilievo e le fotografie (quelle qui pubblicate si riferiscono alle parti dipinte meglio visibili).

24) CH. DIEHL, *op. cit.*, passim; ma specialmente: cap. III, pp. 64–93.

25) A. MEDEA, *op. cit.*, II, fig. 71. Oggi a Roma, presso l' Ist. Centr. del Restauro, insieme con gli altri affreschi della medesima cripta.

26) Oltre a A. MEDEA, *op. cit.*, I, pp. 128–147, cfr. M. LUCERI, *La cripta di S. Maria in Poggiardo (Lecce)*, in *Japigia*, 1933, pp. 17–36; B. MOLAJOLI, *La cripta di Poggiardo*, in *Atti e Memorie della Società Magna Grecia Bizantina Medievale*, I, 1934, pp. 9-23.

È superfluo avvertire che per gli affreschi delle cripte sarebbe da citare ogni volta: G. GABRIELI, *Inventario Topografico e Bibliografico delle Cripte Eremitiche Basiliane di Puglia*, Roma 1936. Per il caso di S. Giuliano: tav. IX.

27) *Op. cit.*, pp. 87-88. Cfr. A. MEDEA, *op. cit.*, I, p. 128.

28) O il " globo regale ,, , come, secondo A. MEDEA, (*op. cit.*, I, p. 238, II, fig. 163) nella S. Caterina nella cripta di S. Onofrio a Taranto.

29) G. B. BRONZINI, *La leggenda di S. Caterina d'Alessandria, Passioni greche e latine*, in *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei*, CCCLVII, 1960, *Memorie, Classe di Scienze morali, storiche e filologiche*, S. VIII, V, IX, fasc. II, Roma 1960.

30) A. PRANDI, *Pitture inedite di Casaranello*, in *Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, 1961.

31) A. MEDEA, *op. cit.*, I, p. 170.

32) CH. DIEHL, *op. cit.*, pp. 87–88.

33) Cfr. n. 24. Un solo caso fa eccezione a questa norma: una testina dipinta di tre quarti (fig. 39), sostenuta da un disegno sicuro, tracciato certo da mani esperte di modi ben diversi da quelli tradizionali, tanto che, a tutta prima, sembrerebbe di dover ascrivere il frammento ad epoca ben più tarda, se non si pensasse all'ambiente in cui si trova e se non si osservasse quel corimbo triplice che solletica la fronte del sacro personaggio qui figurato. Ma si direbbe, e ciò è soprattutto notevole, che questo pittore, pur ligio al passato, non abbia avuto alcuna esitazione a violar la tradizione, perchè si trovava a lavorare sulla breve superficie dell'architrave, e cioè doveva rappresentar santi dipingendo soltanto il loro capo, rinunciando cioè a quelle figure allungate, erette, scrupolosamente intere, dall'apice del nimbo fino al terreno, cui sembra appena appoggiarsi l'acuminata punta dei calzari.

34) B. MOLAJOLI, *op. cit.*, p. 19.

35) Cfr., nel fasc. seguente, l'articolo su S. Giovanni di Patù.

36) Cfr. nota precedente. L'avvenimento è databile al sec. XIV inoltrato.

37) Per il testo di questa iscrizione, v. V. ROSAFIO, *op. cit.*, p. 42 e F. LENORMANT, *op. cit.*, p. 52.

38) C. DE GIORGI, *op. cit.*, p. 208. Tale discriminazione, tuttavia, non è esatta: gli studi recenti tendono a distinguere il tempo in cui il ferro non era noto, dai casi in cui gli strumenti di ferro non furono adoperati: e tra questi, molto probabilmente, sono da includere non pochi dolmen pugliesi.

39) A. PRANDI, *art. cit.*, n. 35.

40) Cfr., anche per i riferimenti ad altri AA., P. MAGGULLI, *op. cit.*, p. 225 e passim.

41) Ciò è implicito nel confronto del LENORMANT (*op. cit.*, p. 52) col così detto santuario del Monte Ocha, come meglio si vedrà tra poco. V. qui appresso e infra.

42) F. MAGGIULLI, *op. cit.*; ID. ID. *La Centopietre di Patù*, Matino 1912. Per la polemica sostenuta dal M., cfr. G. ANTONUCCI, *Le Centopietre di Patù*, in *Rinascenza salentina*, 1941, pp. 35–41.

43) F. MAGGIULLI, *op. cit.*, (1943) pp. 226 e passim.

44) Così il MAGGIULLI (1943, *loc. cit.*) chiama i tronchi di colonna (C_1 e C_2 del nostro rilievo).

45) F. MAGGIULLI, *Le Centopietre di Patù, Matino*, 1912.

46) Cfr. B. NEUTSCH, *op. cit.*, coll. 335–376, fig. 95.

47) P. C. SESTIERI, *Il sacello–heroon posidoniate*, in *Bollettino d'Arte*, 1955, pp. 33–64; cfr. B. NEUTSCH, *op. cit.*, coll. 385–389.

48) W. HAWKINS WALPOLE'S, in *Travels Various Countris of the Est*, 1797, pp. 252–259.

49) Per la bibliografia e le discussioni sull'argomento cfr. F. P. JOHNSON, *The " Dragon–Houses ,, of Southern Euboea* in *American Journal of Archeology*, 1925, pp. 398–412.

50) Cito (e traduco) dal WIEGAND (v. nota seguente).

51) T. WIEGAND, *Der angebliche Urtempel auf der Ocha*, in *Mitteilungen des Kaiserlich Deutschen Archaeologischen Instituts Athenische Abtheilung*, 1896, pp. 11–17.

52) Il Lenormant dovette esaminare questa parte del monumento assai frettolosamente, come frettoloso fu lo " schizzo ,, che il suo compagno di spedizione gli fornì a ricordo delle Centopietre (fig. 52): a parte le proporzioni dell'assieme e le palesi e diffuse approssimazioni, che non vale neppure la pena di porre in evidenza, è da notare che la porta del muro orientale vi è disegnata con regolare architrave, mentre è sormontata dal concio a U rovesciata, descritto a suo luogo.

Inattendibili, quindi, mi sembrano le conclusioni che il Lenormant trae da queste basi. Del resto, a valutare i metodi del Lenormant, si rilegga il passo dove afferma che il disegno da lui pubblicato basta a provare la rassomiglianza che il monumento " qui remonte évidemment à la plus haute antiquité, offre avec le sanctuaire primitif du sommet du Mont Ocha ,, (*cit.*, p. 50). Si confrontino ora le figg. 48 e 52.

53) *loc. cit.* Cfr. n. 49.

54) P. MAGGIULLI, *op. cit.*, (1943), p. 229.

55) A. MEDEA, *op. cit.*, I, p. 33.

56) F. P. JOHNSON, *op. cit.*, p. 407.

57) È stato anche addotto come paragone il famoso " Cisternale ,, di Vitigliano (cfr. M. BERNARDINI, *Panorama ecc., cit.*, p. 30 e fig. 12, con bibl.). Ma è anche questo un confronto non ammissibile; basterebbe notare che il Cisternale (figg. 56, 57) è coperto da grosse pietre in piano; è poi chiaramente una cisterna (lo rivela lo spesso intonaco impermeabile di coccio pesto) di epoca romana: infatti, oltre alla tipica impermeabilizzazione, tutte le misure, con palmare evidenza, sono riferibili al piede romano.

58) Sul piede bizantino cfr. R. KRAUTHEIMER, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*, S. C. V. 1937 e ss., p. 315, n. 4.

IL TEMPIO DEI DIOSCURI A NAPOLI

UN DISEGNO INEDITO DI ANDREA PALLADIO NEL MUSEO NAZIONALE DI STOCCOLMA

AL MUSEO NAZIONALE di Stoccolma nella collezione Carl Hårleman si trova un disegno col numero d'inventario THS 6169. Questo riproduce la facciata di un antico tempio su alto podio e con sul retro uno dei capitelli con la base della colonna. La tecnica è penna e bistro con leggeri toni a sepia. Le misure sono 440 × 292 mm.

Un incauto trattamento ha fortemente danneggiato il disegno. Grandi parti dei bordi sono consumate e sul lato sinistro si palesa una macchia causata da umidità o da acqua. Purtroppo anche la struttura della carta è stata intaccata, per cui il foglio nello stato attuale è fragile ed immorbidito. I danni sopradetti e la mancanza di filigrana rendono per via tecnica impossibile di decidere tramite la carta stessa la provenienza e quindi l'epoca approssimativa del disegno. Per poter quindi datare l'opera bisogna, date le circostanze, riportarsi intieramente alla discussione nell'ambito della storia dell'arte per quelle nozioni ed informazioni storiche che se ne possano trarre. Di grande importanza è la circostanza che si è conservata quella parte del foglio ove è impresso il timbro a secco di Hårleman. Questo timbro ci prova che il disegno non solo appartiene alla collezione Hårleman, ma anche che è pervenuto in Svezia. Dopo il 1753, anno in cui muore Hårleman, non può quindi essere venuto nel Paese.

Le due scritte, che possono forse essere state apposte dopo la stesura del disegno stesso, spiegano il contenuto del foglio. Si legge nel recto *Tempio antico in Napoli* e nel verso *Basa e Capitello del Tempio di Napoli*. Grazie a questo orientamento è facile identificare il tempio al quale si riferisce il testo. Se si studia il materiale iconografico in vecchie guide di viaggio di Napoli, ad es. le incisioni di Antonio Bulifon nella *Guida de' Forestieri* di Pompeo Sarnelli [1] che in una edizione ampliata apparve nel 1697, e si paragona il disegno con le riproduzioni dei monumenti, si ritrova che una corrispondenza esiste con l'atrio del tempio che all'epoca di Nerone fu fatto costruire da Tiberio Giulio Tarso e da Pelagon Augusti libertus in onore dei Dioscuri e che più tardi verso l'anno 800, [2] fu ricostruito come chiesa cristiana dedicata all'apostolo Paolo. D. Cesare d'Engenio [3] che nella sua *Napoli Sacra* vuole datare la trasformazione all'anno 788, racconta che questa fu effettuata quale voto per la grazia divina, poichè per ben due volte i Napoletani avevano riportato la vittoria contro i Saraceni, sia il 25 gennaio 754 sia l'ultimo giugno 788. I gravi terremoti che in epoche recenti hanno più volte portato la rovina su Napoli, hanno quasi completamente distrutto il tempio dei Dioscuri. Ciò che ne rimane oggi sono le due colonne ed il vecchio pronao. Sormontate dagli epistilii, ornano oggi la facciata della chiesa di San Paolo Maggiore sul Mercato Vecchio.

Un efficace appoggio ai dati forniti dalle guide di viaggio è arrecato dalla ricerca artistica di questi ultimi secoli. Nel 1890 il Rega [4] pubblicava le sue osservazioni in merito ai differenti strati antichi nella costruzione della chiesa, e quindici anni più tardi apparve negli *Atti della reale accademia di archeologia, lettere e belle arti* un profondo studio di Luigi Correra [5] sulla storia dell'edilizia del tempio e della chiesa. Nel 1910 F. von Duhn [6] pubblica in *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften* una monografia nella quale fa una relazione delle ricerche precedenti, ma dove anche completa e corregge l'iconografia del Correra, per ciò che riguarda i rilievi del timpano, che erano stati descritti con l'appoggio dell'interpretazione del de Petra. [7] Di tutti questi lavori l'opera del Correra è la più importante. Con la sua penetrazione minutissima dei documenti storici e la descrizione molto valida della scena riprodotta essa è ancora il più ideale punto di partenza per tentare nuove interpretazioni. Comunque non è col protrarre degli atti e delle nozioni letterarie che si raggiunge l'apice. La maggior importanza si addice al Correra per la sua presentazione della scoperta del disegno dell'atrio del tempio fatto da Francisco de Hollanda (*fig.* 1). Grazie a questo pregiato documento della storia dell'edilizia, che si conserva tra i manoscritti nell'Escorial, si è ottenuta la certezza dell'effettiva configurazione del pronao ad epoca che non può essere troppo distante da quella da cui deriva il foglio della collezione Hårleman. È quindi a suo posto presentare il disegno, benchè già precedentemente pubblicato e dal Correra e dal von Duhn.

Deve evidentemente essere stato fatto all'inizio della primavera del 1540, probabilmente poco dopo l'arrivo del de Hollanda a Napoli nel febbraio. Ciò si deduce dal paesaggio ancora nudo che l'artista ha indicato nello sfondo. Ciò rivela che il disegno è stato fatto in una stagione quando la natura si palesa sotto un aspetto più rigido che non in primavera od in estate. Sullo sfondo ancora invernale si stacca l'architettura maestosa del pronao con la immensa scalinata libera, con le colonne scanalate del pronao e la trabeazione col timpano adorno di un fregio, il più importante dopo il Partenone. Il disegno differisce alquanto da quelli che siamo soliti vedere nelle descrizioni architettoniche.

Il disegno non riposa inerte sul foglio. Il frontone e l'acroterio del frontespizio si protraggono in avanti ed evadono al difuori della linea demarcante l'incorniciatura. In questa tecnica v'è un fascino che spontaneamente richiama l'attenzione di chi guarda. Medesimo è il caso della monumentale scalinata, che non è terminata lateralmente e quindi si amplia quasi come in un effetto da teatro. Questi accenti possono forse spiegarsi come tendenze barocche, ma ci si chiede se non forse l'artista con questi mezzi abbia voluto provocare una più accentuata osservazione, che doveva intensificare lo studio del monumento da lui descritto, e che il Celano [8] ha ben chiamato " la bella ed antica macchina ,,. Qualora questo effettivamente sia stato il caso è anche ben probabile che il de Hollanda si sia industriato a riportare esattamente ciò che ha visto e senza apportare nell'immaginare fattori estranei, il che talvolta poteva accadere nell'intento di reclamare ed imporre dei diritti artistici personali. Per ciò che riguarda la veridicità ne è prova un frammento della trabeazione riportante un'epigrafe, ritrovato nel cimitero della Certosa di S. Martino, e che mostra lo stesso tipo di lettere e la medesima composizione di linee che si riscontra nel disegno del de Hollanda. Si può quindi accertare che il disegno del de Hollanda riproduce con veridicità, un edificio antico, per cui si può fare un paragone, sempre basandosi su questo disegno, tra l'ornamento del frontone che in questa composizione sensibilmente differisce da quello riprodotto nel disegno della collezione Hårleman.

In merito al motivo mitologico von Duhn asserisce che esso in sè comporta tutto ciò che era caratteristico per Napoli all'epoca della costruzione del tempio. Vediamo quindi a sinistra Gaia, raffigurata in posizione mezza sdraiata e con in mano un corno d'abbondanza. A destra ella è bilanciata da un Oceano, anch'egli sdraiato, e ambedue simboleggiano la vantaggiosa posizione della città, e la sua florida economia. Sono accompagnati da tritoni negli angoli, che secondo la tradizione classica soffiano nelle loro conchiglie tortili. Gaia come Oceano sono nel rilievo affiancati da due personaggi, a sinistra un uomo e a destra una donna. In questi von Duhn ha voluto riconoscere Demos e Boulé, due rappresentanti della *civitas*, convenuti per apportare alle deità il loro omaggio. Di quest'ultime non rimane che Apollo, riconoscibile dal suo tripode e che gli sta accanto. In merito agli altri, le identificazioni sono solo ipotetiche, dato che una parte manca. Von Duhn argomenta però, dalla logica composizione dell'immagine, che ad Apollo avrebbe corrisposto la ninfa Partenope, che era la sua compagna di viaggio dalla Grecia, e che quindi, insieme ai Dioscuri, era considerata come patrona della città. Il posto dei due fratelli era nel centro della composizione, essendo il tempio dedicato a loro, e von Duhn, in opposizione a quanto ritenne in precedenza circa una sola figura isolata, ha quindi voluto ora mettervi Castore e Polluce. Questa parte del fregio è scomparsa, il che si è voluto spiegare con un miracolo compiuto da S. Pietro. Le deità pagane sarebbero cadute nel momento in cui l'apostolo sarebbe passato davanti il tempio nel suo viaggio verso Roma. Evidentemente non v'è una sola parola veritiera in questa leggenda, ma von Duhn ci ricorda la tradizione, per provarci che le sculture forse furono presto distrutte, proprio in occasione della trasformazione del tempio in chiesa cristiana.

Per la presenza di S. Pietro v'è ragione ben motivata. Le vecchie credenze pagane perdurarono presso il popolo, e quindi i Dioscuri venivano chimati in soccorso dai naufraghi. Fu per porre fine a questa superstizione, pur mantenendo il dualismo nel concetto votivo, che si immise S. Pietro accanto a S. Paolo, e così si sperava poter ottenere più facilmente il trapasso tra paganesimo e cristianesimo. [9] A proposito di questa soluzione poco geniale si possono ancora leggere le scritte riportate sotto le due statue dei santi. Comunque i due Dioscuri non sono andati completamente perduti. Già nel 1569 Ascanio di Siano, colui che il Mormile [10] nella sua *Descrizione di Napoli* chiama un *grande investigator dell'antichità*, scopre due torsi posti e fissati con muratura in due nicchie nella casa di famiglia Suardi situata a pochi passi dal tempio stesso. Questi torsi furono da lui considerati derivare dalle statue mozzate di Castore e Polluce. Capaccio [11] che riporta quelle righe asserisce che *Iacent in solo Castoris et Pollucis busta ex eiusdem templi aggestionibus eruta a. 1591*. Indubbiamente sono le medesime sculture che il Summonte [12] nella sua *Historia della Città e Regno di Napoli* descrive, benchè egli le interpreta quali frammenti *di Giulio Cesare e di Ottaviano imperadori*. Con la tradizione storica concorda anche il von Duhn nel constatare che i due torsi sono identici alle originali " sculture policletiche del primo impero ,,.

Ma passiamo al foglio della collezione Hårleman (*fig.* 2). La tecnica nel disegno ci mostra che questo è stato fatto nel '500. Il tratteggio in bistro già sviluppato è caratteristico pei disegni di architettura di quell'epoca, un tratteggio che ormai ha superato l'incertezza del '400, ma d'altra parte non ha ancora acquistato quella forza e robustezza che caratterizza il '600. Il medesimo ragionamento si può fare per quanto riguarda la tinta, che volge verso la monocromia e ciò in contrasto a quanto avviene nel secolo successivo per le parti a colore con la loro lucentezza direi quasi aggressiva. Nel caso nostro il discorso è pacato e i mezzi di espressione artistica sono nobilmente bilanciati. Se ripassiamo le opere della teoria de l'architettura dobbiamo senz'altro giungere al nome dell'autore. Andrea Palladio è per la maggior parte l'autore di questo disegno.

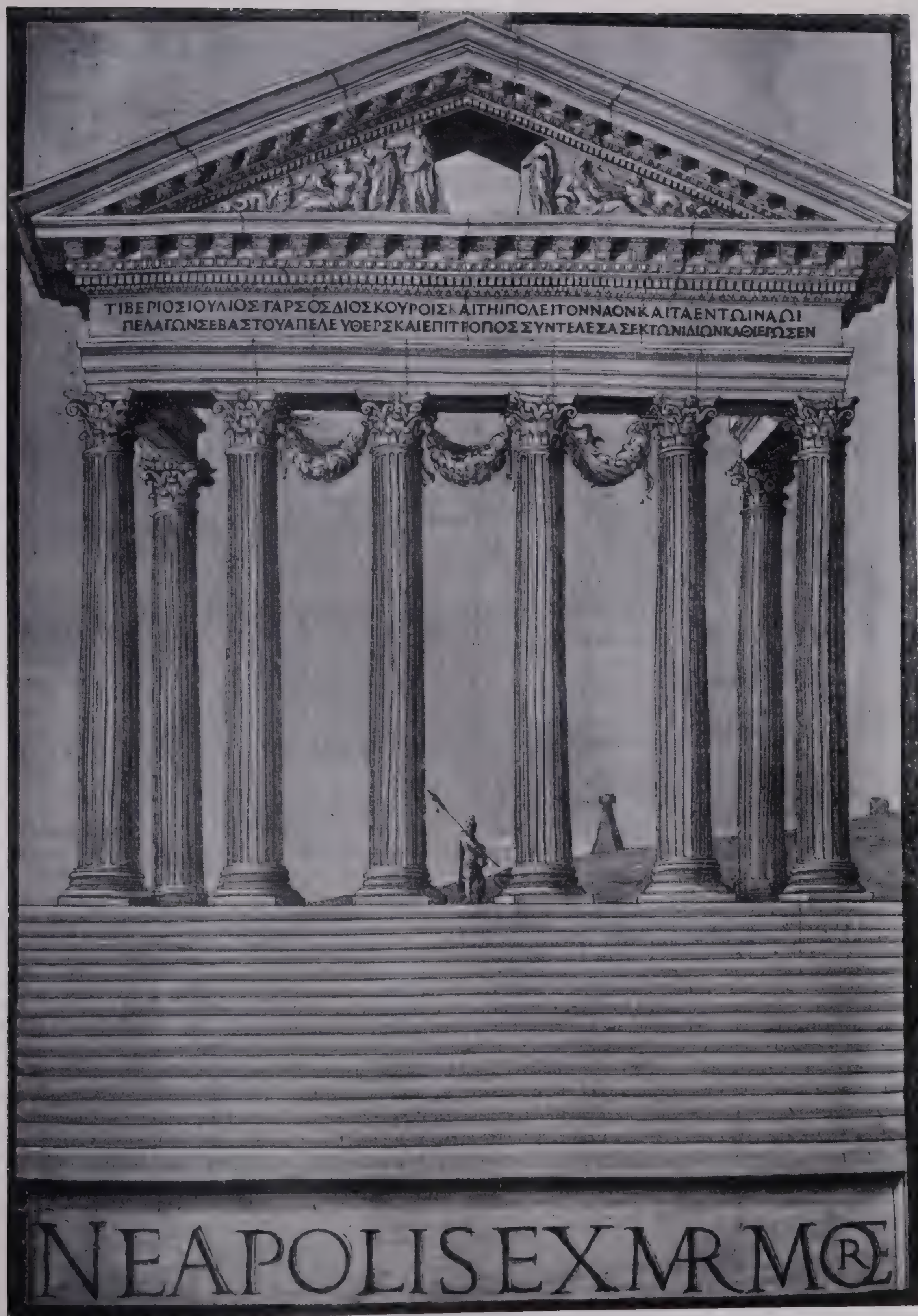


Fig. 1 – Francisco de Hollanda, Disegno prospettico del pronao del tempio dei Dioscuri a Napoli. Escorial

Le due immagini che abbiamo, ossia il *recto* e il *verso* del foglio, ritornano, benchè in versioni leggermente reinterpretate e voltate a specchio, come incisioni nel quarto tomo de " I quattro libri dell'architettura ,, (*fig.* 3). Questa rivelazione però non comporta nessuna soluzione circa il problema dell'architetto. Anche se l'impressione generale corrisponde in maniera tale da escludere ogni altro artista che non sia il Palladio, le differenze nei dettagli sono assai palesi, per cui una interpretazione è necessaria per elucidare il rapporto sussistente tra le incisioni nei " Quattro Libri ,, e il disegno della collezione Hårleman. Bisogna comparare i caratteri della costruzione e gli elementi decorativi pezzo per pezzo, e in tal modo reperire dettagli coordinati e non coordinati. È opportuno cominciare dalla parte inferiore del foglio e gradualmente proseguire la comparazione verso l'alto.

Ciò che a primo acchito risalta è che la proiezione della facciata a colonne, che nell'incisione riporta tutta la parte di base, nel disegno è stata esclusa. Ciò comporta che le misure indicate nella incisione e riferentisi ai diametri delle colonne e alla distanza tra queste, nel disegno invece sono state trasportate ai fusti e a gli intervalli. Artisticamente questa semplificazione ha dato dei vantaggi. Escludendo la proiezione è sorto un elegante bilanciamento tra la figura e l'oggetto e che lascia risaltare le caratteristiche formali dell'opera. La concentrazione apportata sul retro è ancora più suggestiva (*fig.* 4). Il foglio è completamente liberato da quel ammassamento di dettagli architettonici dell'incisione (*fig.* 5), per cui la forma lavoratissima del capitello, e questa esclusivamente, risalta. Già una tale concentrazione nel creare l'immagine è sufficiente per farci parlare di differenti espressioni nel disegno e nell'incisione, oltre ad altre caratteristiche e nell'architettura e nella scultura.

Innanzi tutto la parte dello zoccolo ha subito una modifica nell'altezza. La differenza di livello la si deduce dal numero dei gradini, che non corrisponde nelle due esecuzioni. L'incisione ne riporta quattrodici, come anche il disegno del de Hollanda, mentre il disegno della collezione Hårleman ne riporta ventotto. L'accentuata elevazione ha comportato una divergenza nell'altezza delle colonne. Questa è stata lievemente ridotta nel disegno in rapporto alla incisione, per cui la misura " P33 C2 ,, corrisponde nel nostro foglio " P32 3/4 ,,. Anche gli zoccoli fiancheggianti la scalinata hanno subito variazioni in seguito alle variazioni di misura. Sono stati caricati con zoccoli sovrapposti, che quindi hanno ai primi modificato il carattere. Che i differenti sviluppi presentati sia nell'incisione, sia nel disegno avessero a fare con la concezione quattrocentesca di differenti distanze, sembra poco plausibile. È invece più probabile che siano state ideate queste due edizioni come due creazioni autonome nel lavoro architettonico del Palladio. In favore di questa ipotesi parlano i rapporti: nelle misure dell'incisione sono i medesimi che il Palladio professa nella sua scienza delle proporzioni, dov'egli raccomanda un'altezza di colonna nel rapporto di 1 : 4 al postamento, come nell'arco di Castel Vecchio a Verona. Se questo effettivamente sia stato il caso reale, sfugge al nostro giudizio. Ciò che però possiamo constatare è che i rapporti dell'incisione non sono i medesimi di quelli che ritroviamo nel disegno del de Hollanda, dove il podio e le colonne appena raggiungono il rapporto 1 : 2. Neanche il disegno della collezione Hårleman corrisponde all'originale descritto dal de Hollanda. Qui effettivamente l'altezza delle colonne è lievemente ridotta. Direi che invece la parte dello zoccolo così fortemente rialzata accentua un valore intrinseco che prelude allo schema più tardi ricordato dal Palladio nella sua architettura profana, e sopra tutto nelle ville venete.

Un'altra differenza risalta nel paragone tra incisione e disegno: la parete della cella è stata esclusa nel disegno della collezione Hårleman. Questa alterazione del dettaglio è importante perchè pone questo disegno in contrasto con tutte le altre incisioni di tempî antichi riprodotte nei " Quattro Libri ,, , dove la parete della cella è riportata quasi schematicamente. È possibile che sia stato l'amore del Palladio verso le libere colonne che gli abbia data l'idea di eliminare quella schermatura disturbante?

Per le sculture la differenza si palesa soprattutto nella figurazione differente delle allegorie. Nell'acroterio al centro il genio della vittoria nel nostro disegno è stato sostituito da quello della guerra. Il simbolo della sapienza o della scienza, che ha il suo posto sull'acroterio a sinistra, nel disegno è stato munito di un rotulo anzichè di un libro, ed è probabile che si sia così voluto accentuare un avvicinamento all'origine della scienza. Completamente nuova è la scultura sull'acroterio a destra. Il guerriero con lancia e scudo è stato sostituito da una figura femminile che, con l'attributo di un fascio di spighe, deve interpretarsi come simbolo della fertilità. Cosa abbia indotto l'artista a queste reinterpretazioni è troppo incerto. Se comunque uno spazio di tempo considerevole fosse intercorso tra l'incisione e il disegno, è possibile che lo stesso intervallo di tempo abbia determinato nuove meditazioni su i valori attuali dei simboli.

Per gustare la composizione architettonica della facciata del tempio è di grande importanza notare che nel disegno sono state eliminate le due sculture poste sul podio a inquadrare la gradinata. Ciò comporta una maggiore severità della facciata e dà un senso di contrasto tra la parte inferiore più chiusa e soda e la parte superiore più ariosa e libera. Questa tecnica può essere dettata dall'intenzione di sottolineare le differenze nel carattere delle parti dell'edificio.

Fig. 2 – Andrea Palladio, Pronao del Tempio dei Dioscuri a Napoli: disegno preparatorio. Stoccolma, Museo Nazionale, Collezione Hårleman

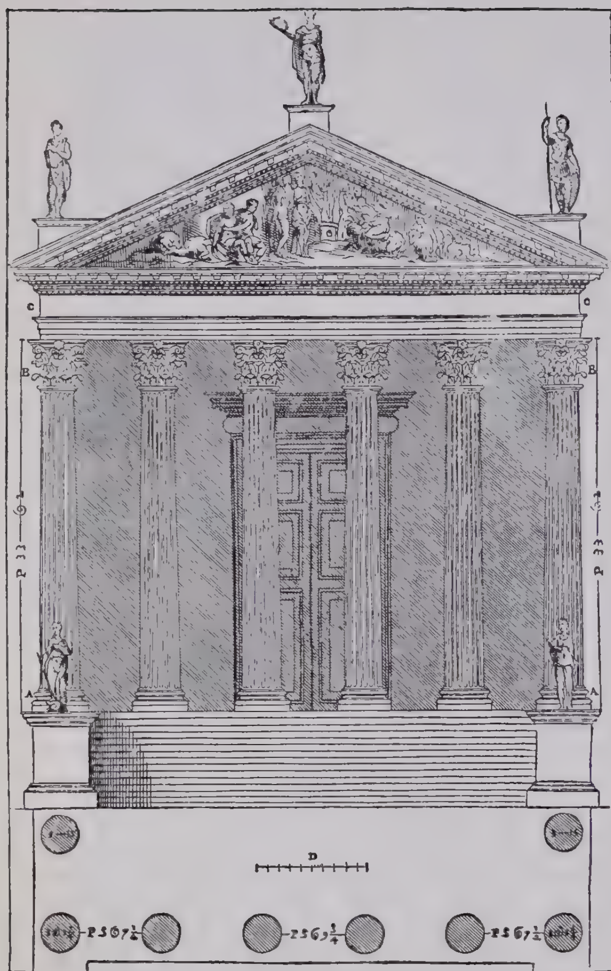


Fig. 3 – Napoli, Il Tempio dei Dioscuri. Prospetto del pronao. Incisione nel quarto tomo de " I Quattro libri dell'Architettura „

Accentuando il concetto funzionale si concepisce con immediatezza lo sviluppo organico della costruzione, con una base pesante sul suolo cui sovrasta una struttura più leggera e più libera.

Le differenze tra l'incisione dei " Quattro Libri „ e il disegno della coll. Hårleman ci danno la prova dell'impegno con cui il Palladio attendeva ai suoi disegni di monumenti romani. Nella prefazione al terzo tomo egli stesso ci comunica lo sforzo e il travaglio che il lavoro gli richiedeva. Ci dice qui che il disegno fu eseguito " con maggior fatica, e con più lunghe vigilie „. La frase fa comprendere che il paziente lavoro ha comportato forse variazioni nello stile e nella tecnica del disegno; per cui si deve supporrre, anche quando si tratti di rapidi schizzi, un successivo sviluppo di disegni eseguiti con maggiore accuratezza. Un simile doppiaggio del lavoro rende evidentemente una definizione inequivocabile di ciò che si vorrebbe chiamare lo stile del Palladio assai difficile. Inoltre bisogna anche tener conto di un certo lavoro di " bottega „ e dei lavori di copisti ed alunni. Onde evitare interpretazioni infruttuose Roberto Pane [13] ha nel suo lavoro sul Palladio preferito sostituire fattori concreti ai coefficienti psicologici, in modo che il valore intrinseco è considerato decisivo per l'apprezzamento delle opere autografe del Palladio, ed egli dovrebbe quindi, come tutti i grandi artisti, rivelarsi nello stile nitido e semplificato, anche se si fosse servito di un " rapidissimo schizzo „. Questa raffinata interpretazione è essenzialmente da considerarsi quale una generale dichiarazione di lealtà verso l'opera d'un grande maestro, ma non ci porta nessun aiuto nella presa di posizione di fronte alle varianti che si ritrovano tra i disegni lasciatici dal Palladio.

Un differenziamento su base stilistica che ci permette di scindere l'opera del maestro da quella dei suoi collaboratori è stato fatto con successo da Giangiorgio Zorzi [14] nelle sue analisi dei disegni del Palladio. Dopo un accurato studio dei differenti disegni di monumenti, lo Zorzi ha potuto concludere che i disegni possono essere classificati in tre categorie a seconda del carattere stilistico, ovvero: gli schizzi, i disegni planimetrici ed i disegni con motivi presentati in accorciamento prospettico. I disegni dei due primi gruppi suddetti sarebbero secondo lo Zorzi da attribuirsi al Palladio mentre quelli del terzo gruppo all'artista ed architetto Giovanni Maria Falconetto. La suddivisione dello Zorzi non esclude, benchè sia assai generale, caratteristiche individuali. Egli sarebbe quindi dell'opinione che il Palladio si esprimesse in uno stile monumentale di effetto immediato, mentre il Falconetto d'altro lato preferirebbe un certo manierismo ed un'eleganza leggermente ricercata e che si paleserebbe innanzi tutto nella riproduzione delle ombre nei capitelli, nei cornicioni e nelle colonne. Lo Zorzi non vuol paragonare il Palladio ed il Falconetto: considera ambedue come pari nel disegno di architettura.

Secondo i principî stabiliti dallo Zorzi, ma non completamente accettati da Giuseppe Fiocco in una recensione dei disegni autografi del Palladio, [15] si dovrebbe addivenire al risultato che il foglio della collezione Hårlemann sarebbe un prodotto degli sforzi dei due architetti insieme. Il Palladio avrebbe quindi eseguito l'architettura del tempio, mentre il Falconetto sarebbe responsabile dei dettagli scultorei. Un caso specifico sarebbe il capitello con la base della colonna riportati sul retro del foglio. La composizione con l'oggetto visto frontalmente dovrebbe attribuirsi al Palladio mentre la riproduzione assai accurata dei dettagli in una maniera d'ombreggiare a mo' di cesello sarebbe propria al Falconetto. Per giungere ad una soluzione, dovrebbe essere naturale considerare la forma calma ed austera dei capitelli sul davanti del foglio. Nella loro forma semplificata questi debbono essere stati disegnati dal Palladio, mentre conseguentemente i magnifici dettagli sul retro sono opera del Falconetto.

In favore di una tale suddivisione del lavoro tra i due artisti, forse si trova appoggio, in certo senso, nei " Quattro Libri „. Nel testo che accompagna l'incisione del tempio dei Dioscuri è detto che il timpano è decorato da un bassorilievo eseguito " da eccellentissimo Scultore „. Non v'è dubbio alcuno che il Palladio con " eccellentissimo scultore „ abbia voluto indicare colui che nel disegno riprodusse le statue e il rilievo del timpano, e la prova ne è il seguito del testo che ci dice che la scena descrive un sacrifizio, come effettivamente avviene nel disegno, ma non nella riproduzione del de Hollanda, ove invece la scena ha ben altro significato religioso. V'è inoltre il fatto che l'architrave rimase al suo posto sino al 1631, allorchè si ruppe in seguito ad un terremoto. Col disegno del Palladio vediamo quindi l'esistenza di due versioni completamente differenti della figurazione del timpano.

L'introduzione del nome del Falconetto è ben fondata anche perchè le parti scultoree del disegno hanno stretto rapporto con la sua opera in genere. Questa comporta, oltre alcune porte cittadine, la costruzione e la decorazione della Loggia e l'Odeon Cornaro a Palazzo Giustiniani a Padova, lavoro esplicitamente descritto da Giuseppe Fiocco. [16)] Caratteristica per l'arte del Falconetto è essenzialmente la sua conformità alla composizione antica. Comunque non si tratta di copie dell'antichità, ma di trascrizioni nello spirito del Rinascimento. Testimonianza ne sono le sculture piazzate nei vani ciechi della loggia e raffiguranti Atena, Afrodite ed Apollo. Sono ispirate all'antichità come le sculture sull'acroterio alla sommità del timpano, ma come le altre sono moderne di forma, con accessori supplementari che non corrispondono ai costumi antichi.

Le medesime reinterpretazioni delle originarie forme antiche si palesano nel rilievo del timpano e coi connessi dipinti nei cassettoni della Loggia e nell'Odeon Cornaro. Questi ultimi, che si ispirano alle grottesche, danno un'idea dello stile della composizione del Falconetto e della sua riproduzione figurativa. Con una eleganza manierata si aggirano in queste immagini deità, muse e Càriti, tutte vestite in leggeri drappeggi, i cui eleganti veli, come gonfiati da leggeri venticelli, si distaccano in eleganti spirali contro il fondo scuro. Ma vi si ritrovano anche i putti, come anche quegli animali da sacrifizio, di prammatica nel repertorio, domati da gentili amorini. Se si passa poi al timpano, bisogna ammettere che qui la composizione è più serrata; essa segue, nel perimetro triangolare e simmetrico, l'architettura del timpano con al centro un gruppo ben unito. Comunque non si tratta qui di un'opera monumentale ricca di contenuto emotivo. L'impressione di genere caratterizza l'immagine. Allorchè il Palladio denomina la scena un sacrifizio, questa denominazione si limita ad esprimere un atto ben poco drammatico, quale l'incedere degli animali da immolare ed un pacato commiato davanti la statua di Afrodite. La figurazione non suggerisce neppure la dolorosa attesa di un evento fatale, ma solo un senso di pacata elegia.

Se si cerca una risonanza ai sentimenti che rispecchia la composizione, credo che questa si rifletta nella poesia pastorale " Arcadia „ di Jacopo Sannazaro, pubblicata per la prima volta nel 1504. In nostalgiche ecloghe il poeta evoca l'immagine della sua amata Carmosina che la morte gli rapì allorchè egli in compagnia di re Federico si trovava in Francia. Il luogo ove il poeta richiama la memoria della sua amata si trova in Arcadia, nel cui aere puro egli vuole risvegliare l'attimo decisivo della vita. Ma lo sforzo è vano. Dietro le linee ingannatrici di questo sogno trapela l'inesorabile realtà, ed anzichè darsi ad infruttuoso vagabondaggio egli accetta quella separazione e torna alle condizioni quotidiane dei suoi lidi.

L'Arcadia di Sannazaro fu un grande patrimonio letterario per l'Italia. Ebbe successo grazie al suo forte sentimento ed alla fine idealizzazione della bellezza dell'Arcadia. Quale poeta laureato, il Sannazaro fu circondato dalla devota ammirazione dei suoi connazionali. Non è quindi affatto assurdo che il Falconetto nella sua



Fig. 4 – Giovanni Maria Falconetto, Disegno preparatorio per uno dei capitelli. Stoccolma, Museo Nazionale, Collezione Hårleman

concezione, direttamente o indirettamente, sia stato influenzato dal senso idilliaco e pastorale e che questo gli abbia dato il tono. Nel musicare un sentimento noto e caro al popolo, egli poteva sperare in un maggior apprezzamento per la composizione da lui proposta, e che forse non avrebbe ottenuto se non avesse giocato sul sentimentalismo. Che la poesia contemporanea abbia potuto influire sull'artista creatore non è tanto singolare quanto si potrebbe credere. Rudolf Wittkower [17] nei suoi " Principles of Palladio's Architecture ,, ha messo in rilievo il rapporto che correva tra il Falconetto e il fine umanista e filosofo Luigi Cornaro, come anche sussisteva una amicizia tra il Palladio ed il poeta e architetto Giangiorgio Trissino. Questo Trissino non può neppure essere stato estraneo al Falconetto. Lo fa supporre la sua Villa Cricoli, che nell'architettura palesa uno stretto rapporto con la Loggia e l'Odeon Cornaro del Falconetto. Intorno al Trissino si raggruppava un certo numero di poeti ed artisti. Nell'Accademia Trissiniana, che nell'epoca era uno dei più eccelsi fori della discussione letteraria, si approfondivano i discorsi sulla poesia antica e contemporanea. Un esempio di questa direi adorazione dell'antichità ne è l'opera del Trissino stesso, " l'Italia liberata dai Goti ,,, che nella sua esposizione si rifà completamente all'epica di Omero. Con un simile sfondo letterario non si può trascurare l'Arcadia del Sannazaro quale fattore di ispirazione estetica nel momento della creazione artistica.

La differente composizione del rilievo, come anche le modifiche nella costruzione della facciata, provocano la domanda, se le differenze dipendano da capricci artistici di quella specie che Jules de Laurière [18] constata nell'interpretazione dei monumenti romani in Francia da parte di Giuliano da Sangallo, oppure se l'innovazione rifletta un'idea architettonica pratica. Poichè il disegno appartiene ad un'epoca di mutamento di concetti, si è più propensi ad appoggiare la seconda ipotesi.

Sappiamo che poco tempo dopo la morte del Falconetto, che deve essere avvenuta nel 1540, una ricostruzione della chiesa si era discussa, ma allora era già quasi completamente caduta in rovina. L'avvenimento ci fa immaginare che il Palladio, contemporaneamente al disegno del pronao del tempio, nutriva l'idea di presentare una proposta di restauro. Benchè non vi sia nessuna prova che possa appoggiare questa ipotesi, il solo fatto che durante i lavori di restauro si dava grande importanza alla scalinata, cui anche nel disegno, con la base rialzata fu dato tanto rilievo, ci fa comunque pensare a una proposta di restauro sua, anche se l'ipotesi deve considerarsi con cautela.

Il restauro del tempio dei Dioscuri suscitò le più intense reazioni. Probabilmente non si erano neppure iniziati i lavori, che una accanita critica si svegliò, alimentata da attacchi aggressivi da parte di Scipione Terracino e Francesco Lombardo. I dissensi debbono essere stati molto acuti, dato che la questione fu sottoposta al papa, e solo dopo l'intervento del Vicerè e della nobiltà la lite fu composta. Non si sa bene cosa riguardasse la discussione, ma i dissensi causarono in ogni modo un forte ritardo, e solo nel 1576 si iniziò la ricostruzione della scalinata, che poi fu terminata nel 1578. Il fatto è singolare se si pensa alle consuetudini nelle costruzioni di sacri edifici. Di solito infatti si prevedeva, innanzi tutto per ragioni inerenti l'altare maggiore e la conservazione delle reliquie, che i lavori fossero iniziati dalla parte del presbiterio poi portati a termine dalla parte verso la facciata. Per transigere a questa regola debbono esservi state ragioni assai importanti. Si suppone quindi che si trattasse del restauro dell'antico atrio e che questo abbia deciso l'inversione nell'ordine dei lavori di costruzione. Come si addiceva a uno dei più importanti monumenti dell'epoca romana con memorie sentimentali profondamente radicate nella credenza popolare, questi resti ancora esistenti del tempio dei Dioscuri determinavano una situazione molto delicata, per cui si ritenne opportuno di risolvere anzitutto il problema del restauro del pronao e solo in un secondo tempo passare alla ricostruzione dell'interno della chiesa. Questo programma fu eseguito alcuni anni più tardi, non prima del 1581.

L'attenzione cui fu fatto oggetto l'atrio d'entrata deve anche aver fatto sì che ogni progetto di restauro presentato dovesse, per essere accolto, conservare quanto più possibile le caratteristiche dell'originale.

Certo ciò era nella mente di Palladio quand'egli fece il disegno della collezione Hårleman, qualora si voglia intendere questo come un progetto di restauro. Partendo dalle misurazioni da lui stesso effettuate, egli si è coscenziosamente attenuto alla configurazione originale, e si è limitato nelle innovazioni da lui stesso apportate alla base, all'altezza delle colonne ed alla parte figurativa del timpano, quest'ultima essendo la parte maggiormente rovinata. In tal maniera si è astenuto dal violare troppo palesemente la tradizione, ma contemporaneamente ha potuto presentare un programma in uno spirito architettonico a lui proprio.

Non abbiamo dubbi sul nome dell'architetto che ha diretto di lavori. Una lapide ci avverte che i lavori sono stati fatti da tale Giovanni Batt. Camagna, che il Correra immagina sia quel medesimo Giovanni Battista Cavagna, noto quale competitore del Fontana. Il Celano da parte sua ha messo in dubbio che egli abbia effettivamente avuto la direzione dei lavori. Secondo lui sarebbe invece il noto architetto teatino Francesco Grimaldi, il quale secondo il Dominicini [19] negli anni 1590–91 costruì una casa pei Teatini presso i SS. Apostoli. Grimaldi era indiscutibilmente di gran fama. Si impose perfino in competizione col Bernini per la costruzione della Cappella del Tesoro. La ragione per

cui si vorrebbe negare al Camagna l'onore che gli spetterebbe secondo la lapide, dipenderebbe da una nota in un testo dell'epoca, in cui si dice che egli avrebbe ricevuto tre ducati per la doratura delle lettere sovrastanti il portico e per " pietra negra ne la porta della chiesa ,,. Celano è dell'opinione che chi avesse eseguito un lavoro talmente subordinato non poteva essere il direttore dei lavori. Si deve però tener conto di quel collettivismo che regnava nelle grandi opere edilizie, dove il nome dell'architetto si adoperava come "firma ,, per tutto ciò che veniva eseguito nella fabbrica, indipendentemente da qualità e da impegno.

Nella sua attività di architetto il Palladio doveva più tardi tornare alla soluzione che diede alla facciata del tempio nel disegno della collezione Hårleman. In un disegno di un atrio che Herbert Pée [20] identificò come un progetto per la Loggia del Capitano a Vicenza, il Palladio ripete la magnifica scalinata del tempio. L'effetto è immediato, senza che la costruzione per ciò sembri sovradimensionata. Pure in alcune ville realizzate ritornano i caratteristici accrescimenti delle basi. Si tratta della Villa Rotonda di Vicenza e della Villa Foscari alla Malcontenta. In ambedue queste costruzioni il Palladio ha anche inserito atrî indipendenti, derivanti dal pronao del tempio. Degna di attenzione è la facciata della chiesetta della Villa Barbaro a Masèr. Questa dà la prova più palpabile dello sfruttamento da parte del Palladio del disegno della collezione Harleman. Se si confrontano il disegno con l'incisione riportata dal Bertotti-Scamozzi [21] nella sua pubblicazione sugli edifici del Palladio si può constatare che la facciata è stata eseguita secondo la medesima composizione e che il timpano è stato adornato con una scena di sacrifizio, in linea di massima corrispondente allo schema positivo del Falconetto. Le differenze si ritrovano nelle decorazioni, ove il Palladio si è di nuovo avvicinato all'originale ed ha reinserito i festoni tra le colonne, e quindi ha di nuovo sanzionato un effetto decorativo, che una volta aveva escluso nel disegno. Con questi sguardi indietro si può constatare che il foglio della collezione Hårleman forma l'embrione dal quale si è poi sviluppata l'opinione del Palladio sulle proporzioni dell'edificio e il suo apprezzamento della tradizione antica quale sua essenziale e più chiara fonte d'ispirazione.

Dev'esser stato un momento assai felice, quando Carl Hårleman ebbe l'occasione di acquistare questo disegno del Palladio. Giunse in Italia nell'inverno del 1726 e vi rimase sino alla tarda estate del 1727. Grandi possibilità di vedere delle collezioni importanti di autografi di Andrea Palladio non ne ebbe. Di già nel '600 Inigo Jones aveva cominciato a farne compera, ma la vera grande " retata ,, fu fatta nel '700 a lord Burlington, il quale solo nel 1720 acquistò a Villa Barbaro a Masèr sessanta disegni, in modo che la collezione inglese

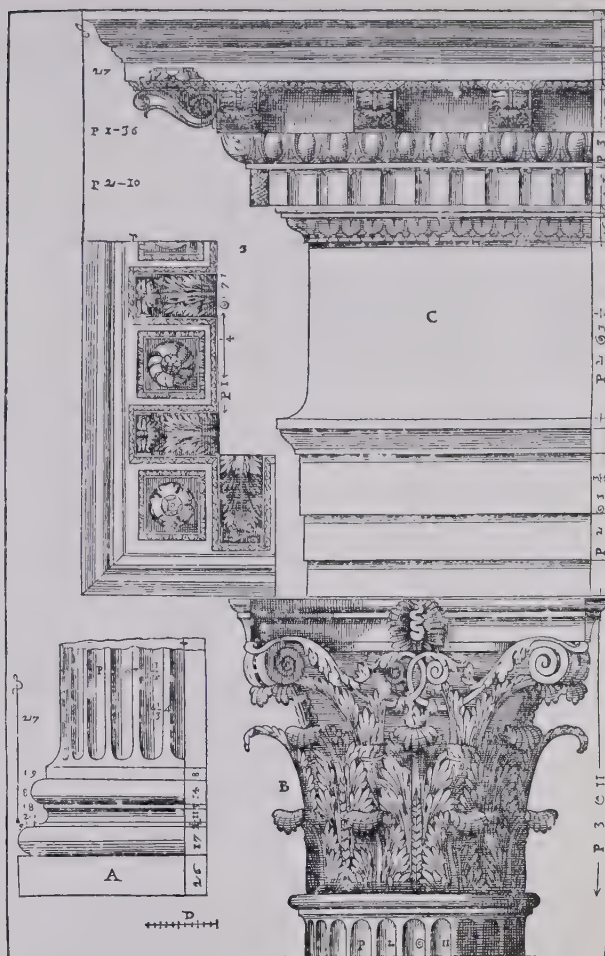


Fig. 5 – Napoli, Il Tempio dei Dioscuri: particolari, Incisione nel quarto tomo de " I Quattro Libri dell'Architettura ,, di Andrea Palladio

arrivò a contenere ben 285 fogli. [22] Ciò che poi poteva rimanere, non era che qualche disegno singolo e sparso e che era sfuggito all'attenzione di lord Burlington e dei suoi collaboratori. Quella enorme vendita è sufficiente per dare la risposta corretta sulle ragioni per cui questo disegno è rimasto unico tra i disegni comprati dal Hårleman in Italia. [23] Ma v'è anche un'altra spiegazione, che è di carattere psicologico e si potrebbe definire come un egoismo di collezionista. Come lord Burlington, anche il Hårleman era della opinione che il raccogliere disegni di architettura innanzi tutto doveva avere come scopo l'influenzare e l'introdurre un'ideale per lo stile nell'arte edile del proprio paese. Gli acquisti furono fatti sotto questo punto di vista, e quindi l'espansivismo di lord Burlington non può aver causato nessuna irritazione o noia a Carl Hårleman e neppure essergli stato di ostacolo nelle sue intenzioni, dato che le opinioni su gli ideali architettonici e i modelli erano completamente divergenti in questi fervidi collezionisti e propagandisti.

Runar Strandberg

Questa monografia è stata elaborata prima della pubblicazione dell'opera completa di Giangiorgio Zorzi sui disegni dall'antichità di Andrea Palladio, dove però questo disegno non è menzionato.

[1] P. Sarnelli, *Guida de' Forestieri. Nuova edizione dall'autore molto ampliata e da Antonio Bulifon de vaghe figure abbelita.* Napoli, 1697.

[2] *Chronicon episcoporum sanctae Neapolitanae ecclesiae.*

[3] C. D'Engenio, *Napoli Sacra.* Napoli 1623.

[4] Rega, *Le vestigia del tempio di Castore e Polluce.* Napoli 1890.

[5] L. Correra, *Il tempio dei Dioscuri a Napoli. Atti della reale accademia di archeologia, lettere e belle arti.* Vol. XXIII. Napoli 1905.

[6] F. von Duhn, *Der Dioskurentempel in Neapel. Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften.* Heidelberg 1910.

[7] G. De Petra, *Le origini di Napoli. Atti della reale accademia di archeologia, lettere e belle arti.* Vol. XXIII. Napoli 1905.

[8] *Notizie del bello dell'antico e del curioso* ecc. Napoli 1792. Correra, p. 214.

[9] K. Jaisle, *Die Dioskuren als Ritter zur See. Inaugural Dissertation.* Tübingen 1907.

[10] Sicola, *La nobilità gloriosa nella villa di S. Asperno.* Napoli 1696. Correra, p. 225.

[11] Correra, p. 224.

[12] Summonte, *Historia della Città e Regno di Napoli.* Napoli 1602.

[13] R. Pane, *Andrea Palladio.* Torino 1948.

[14] G. G. Zorzi, *Alcuni disegni di Giov. Maria Falconetto riguardanti monumenti antichi nelle raccolte palladiane di Londra e di Vicenza,* in *Palladio,* I–II, 1955. Id., *Antichi monumenti veronesi nei disegni palladiani di Londra,* in *Palladio* I, 1951.

[15] G. Fiocco, *L'Esposizione dei disegni di Andrea Palladio a Vicenza,* in *Arte Veneta,* 1949.

[16] G. Fiocco, *Le architetture di Giovanni Maria Falconetto,* in *Dedalo* 1930–1931.

[17] R. Wittkower, *Principles of Palladios Architecture,* in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* Vol. VII, 1944.

[18] J. de Laurière, *Observations sur les dessins de Giuliano da Sangallo,* in *Mémoires de la société nationale des antiquaires de France.* Tome XLV, Paris 1884.

[19] B. Dominicini, *Vite dei pittori, scultori ed architetti napolitani,* Tomo I–IV, Napoli 1840.

[20] H. Pée, *Die Palatsbauten des Andrea Palladio.* Würzburg 1941.

[21] O. Bertotti–Scamozzi, *Le Fabbriche e i Disegni di Andrea Palladio.* IV. Tomo X. Vicenza 1796.

[22] G. Loukomski, *I disegni del Palladio a Londra,* in *Palladio* 1938. Anno II. R. Wittkower, *op. cit.*

[23] A questo proposito può essere d'interesse a ricordare che al predecessore di Hårleman come sovraintendente, Carl Gustaf Tessin, figlio di Nicodemo Tessin il giovane, allorchè questi si trovava in Italia nel 1716, il padre scrive una lettera (la cui copia si conserva nella Biblioteca Nazionale a Stoccolma) nella quale lo esorta a non trascurare di visitare il tempio dei Dioscuri a Napoli: " A Napoli il y a le Temple antique de Castor et Pollux dont le Dessin se trouve dans l'architecture de Palladio... ,, In rapporto a queste righe si vedrà quindi un rapido disegno in bistro del timpano in un taccuino appartenuto a Carl Gustaf Tessin (Mus. Naz. n. 89). Questo schizzo che si ritrova tra un gran numero di disegni di differenti trofei è comunque di importanza secondaria, dato che evidentemente è una copia dell'incisione ne " I Quattro Libri ,, , il che si deduce dalla sistemazione invertita delle figure, e quindi non avrebbe nulla in comune col disegno originale.

A PROPOSITO DEL PROBLEMA DEL PALAZZO FARNESE DI PIACENZA

Il palazzo Farnese di Piacenza ha sempre costituito una delle più grosse incognite di tutto il *curriculum* del Vignola: non solo per il fatto che egli intervenne a costruzione iniziata, ma soprattutto perchè sotto la sua direzione la fabbrica potè venir eretta solo fino al primo piano; di modo che riesce quanto mai difficile oggi distinguere, nella grande mole del palazzo incompiuto (*fig.* 1), la parte avuta dal Vignola da quella del primo ideatore, l'urbinate Paciotti, e dei continuatori che realizzarono, modificandolo, il piano vignolesco.



Fig. 1 – Piacenza, Palazzo Farnese: Facciata e fianco

Eppure il progetto del Vignola per questo palazzo dovette essere una cosa non inferiore alle sue più felici realizzazioni se un testimonio oculare, il Danti, poteva scrivere: "cominciò a piantare in Piacenza un palazzo tale e di si nobil mole che io che ho veduti i disegni e l'opera cominciata, posso affermare di non aver veduto mai in simil genere cosa di maggior splendore... „; [1] di modo che siamo indotti a cercare di ricostruire l'immagine di questo palazzo irrealizzato (dato che il suo aspetto attuale ben poco può dirci), per chiarirne tutto il significato nel quadro generale dell'attività vignolesca.

Per fare ciò occorre riepilogare brevemente le vicende esterne della costruzione riferendoci al noto studio del Ronchini, [2] di fondamentale importanza perchè basato su autentici documenti d'archivio, ed al recente saggio del Terzaghi [3] che integra ampiamente tutte le precedenti ricerche.

Gli episodi più salienti sono:

1) dicembre 1558: Ottavio Farnese e la moglie Margherita d'Austria danno inizio in Piacenza alla costruzione di un palazzo su progetto del loro architetto militare Francesco Paciotti.

L'edificio, che avrebbe dovuto ricoprire tutta l'area allora occupata dalla vecchia cittadella viscontea, era a pianta rettangolare e presentava, all'interno, un cortile con loggiato, pure ad andamento rettangolare, che però si allargava ad emiciclo nel lato opposto all'ingresso;

2) 1559–'60: prima interruzione dei lavori per mancanza di direttive precise (essendo il Paciotti occupato altrove) e prima chiamata del Vignola a Piacenza;

3) gennaio–febbraio 1561: primo progetto del Vignola;

4) novembre 1561: relazione dell'amministratore della fabbrica, Giovanni Boselli, sul progetto del Vignola e relative proposte di modifiche dalle quali possiamo procedere alla parziale ricostruzione dei piani originali tanto di Paciotti che di Vignola;

5) novembre 1563: arrivo del Paciotti a Piacenza e sua disapprovazione nel constatare lo stato dei lavori (dal che è possibile dedurre che la fabbrica avesse ormai assunto una fisionomia vignolesca);

6) luglio–agosto 1564: secondo soggiorno del Vignola a Piacenza ed elaborazione di un nuovo progetto che prevedeva l'eliminazione di una "corticella segreta „ ideata dal Boselli e l'abbassamento del piano della piazza di circa 85 cm., con la conseguente distruzione del paramento esterno dei muri perimentali già eseguiti per aggiungervi sopra *due altre modanature: un listello e un toro;*

7) 1565: Gianfrancesco Testa, allievo del Vignola e da lui lasciato alla direzione della fabbrica, si reca a Roma per farsi dare istruzioni precise dal maestro;

8) 1568: in quest'anno, per mancanza di fondi, la fabbrica viene sospesa. Essa s'innalzava poco oltre il primo piano per tutto il lato orientale e per un breve tratto dei lati nord e sud;

9) luglio 1573: morte del Vignola;

10) 7 gennaio 1588: il Consiglio del Comune di Piacenza, dietro pressione di Ottavio Farnese, decreta

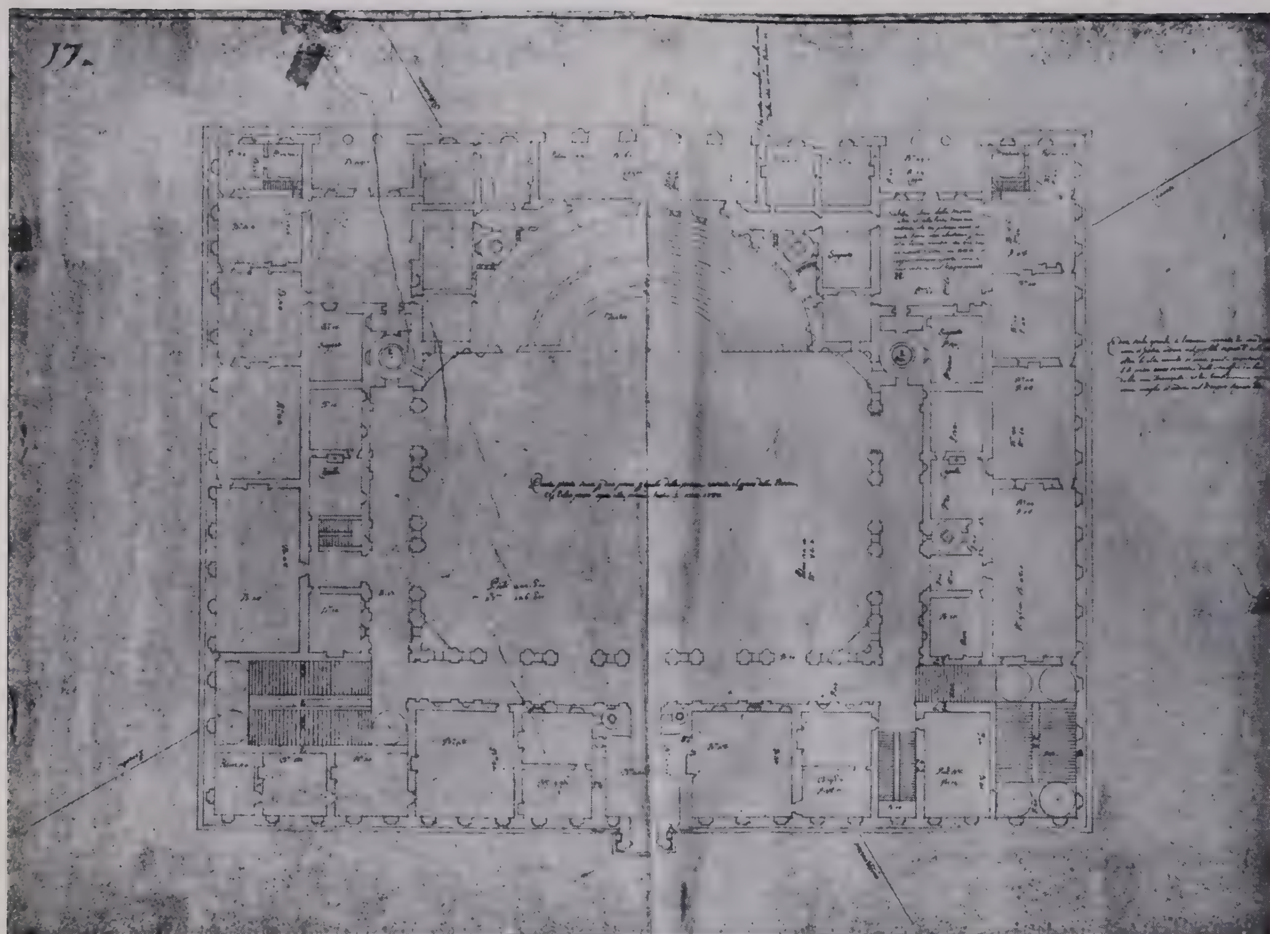


Fig. 2 – Gianfrancesco Testa: Pianta del palazzo Farnese di Piacenza (1588) (A. S. P.)

la ripresa dei lavori e stanzia a questo scopo cinquantamila scudi d'oro;

11) 3 gennaio 1589: Gianfrancesco Testa scrive al Principe Ranuccio Farnese di aver finito il disegno della facciata verso il Po e di averlo spedito al maestro delle ducali entrate, Camillo Borra, *con tutti gli altri disegni* e col modello del palazzo; dal che si deduce che la pianta del palazzo datata 1588 (*fig.* 2), da noi rinvenuta nell'Archivio di Stato di Parma e precedentemente pubblicata,[4] è del Testa e rispecchia fedelmente i piani del Vignola.

Da quanto esposto è chiaro che il primo problema che ci si presenta è quello di stabilire quali fossero le modifiche apportate dal Vignola al progetto primitivo. Infatti era difficile che egli potesse esimersi dall'adottare per il palazzo lo stesso andamento planimetrico previsto in precedenza, di modo che il valore del suo progetto consiste tutto in quel tanto di nuovo che potè inserire nello schema impostogli dai lavori prefissati.

Fortunatamente la relazione del Boselli ci illumina ampiamente sulle intenzioni del Vignola, tanto che si può con sicurezza asserire che egli mantenne del Paciotti solo lo schema a pianta rettangolare, ricorrendo per il resto ad una così solenne e grandiosa partizione degli spazi e caratterizzazione dei volumi da trasformare il severo e impersonale palazzo paciottesco in quello che può considerarsi a buon diritto: " l'unico esempio criticamente controllabile di una reggia che per dimensioni e maestà stesse alla pari con i grandi modelli francesi e spagnoli ad essi contemporanei ,, (Terzaghi).

Le grandi innovazioni del Vignola, aspramente criticate dal Boselli, [5] erano:

1) Un numero maggiore di finestre " le quali sono da tutti dannate *perchè non vi resta spatio tra l'una et l'altra più che undici palmi*, qual cosa si dubita darà debolezza a tanta macchina... ,,.

2) Una grande ricchezza di " cornigiamenti esteriori che sono di tanta spesa che basteria il primo qual va al piano terra ,,.

3) Una porta d'ingresso molto decorata e sormontata da una torre: "la porta con quella torre si potriano redurre nel modo paresse a V.ª Altezza ,,.

Fig. 3 – Copia da Vignola: Pianta del palazzo Farnese di Piacenza (A. S. P.)

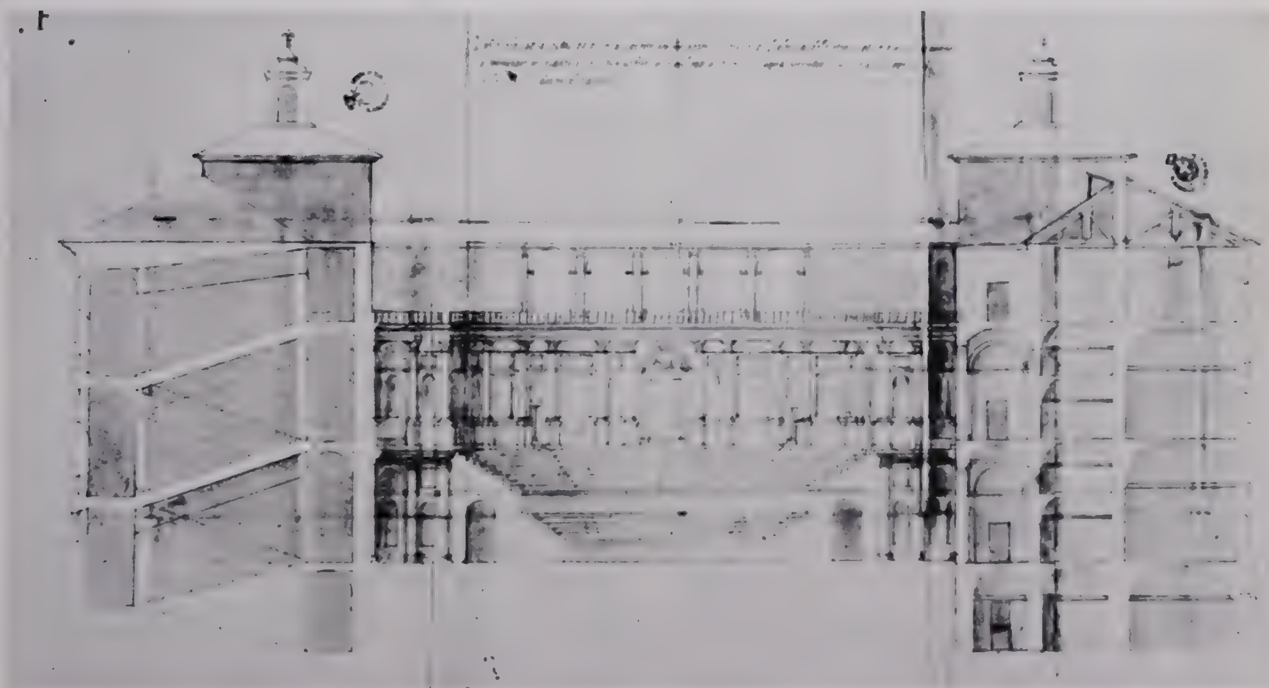


Fig. 4 – Copia da Vignola: Sezione del cortile del palazzo Farnese di Piacenza (A. S. P.)



Fig. 5 – Copia da Vignola: Progetto di facciata per il palazzo Farnese di Piacenza (A. S. P.)

4) I profili delle finestre in pietra, probabilmente a contrasto col mattone o col paramento liscio dell'intonaco come a Caprarola "si ha da considerare, rispetto alle finestre, che quelle che non hanno sporto fuori del muro si potriano far di cotto, et a le altre fare le parti sole, che stanno alle acque et al gelo, di vivo „.

5) Un cortile interno con un loggiato retto da poderosi pilastri (dalla pianta del Testa ricaviamo che i pilastri erano della stessa misura dell'apertura delle logge cioè di circa m. 4,40), all'opposto del Paciotti che prevedeva aperture di dodici braccia (circa m. 5,30) con pilastri di sole sei braccia l'uno. "È poi da considerare la parte di dentro e in spetie li piloni et ornamenti delle logge... che queste si conclude s'habbino in tutto a mutare perchè l'uno e l'altro in questa forma resteria tenebroso. Et queste si potriano redurre alla prima forma et modello dato per Pacchiotto, nel quale erano sette aperture (il Boselli si riferisce qui, come risulta dal controllo delle misure effettuate sulla pianta del Testa, al lato del cortile che dà sull'ingresso principale) di braccia XII l'una et li piloni non erano più larghi di braccia VI... „.

6) La costruzione di un teatro stabile in pietra al posto dello spiazzo semicircolare previsto dal Paciotti sul lato del cortile opposto a quello d'ingresso... "il teatro, quale minaccia una infinita spesa, non pare sii conveniente... in uno palazzo dove si habiti di continuo, perchè oltre la spesa fa contrario effetto di quello che si sperava per lo inventore, che fu: che vedendo Pacchiotto che la corte del palazzo per il sito restava più lunga da mattina in sera che non era da nona in settentrione dove va l'intrata et dove si ricercava maggiore longhezza, pensò con questa bella invenzione di soccorrere al prospetto dell'intrata... „.

Questa relazione ci permette di concludere che il Vignola, come già si è accennato, era riuscito a trasformare in una vera reggia il solido e disadorno palazzo del Paciotti sia nell'esterno (per le cornici in pietra che avrebbero meglio sottolineato la scansione orizzontale della facciata, per il ripetersi delle finestre che avrebbero animato le superfici coi loro giochi d'ombra, per il ricco portale sormontato dalla torre), sia nella sistemazione del cortile interno dove i possenti giochi chiaroscurali da lui ottenuti ricorrendo ad una identica partizione quantitativa di luce ed ombra (pilastri e logge di uguale ampiezza), avrebbero espresso, molto più del loggiato paciottesco, il carattere regale della costruzione ribadito dal teatro in pietra che si stendeva di fronte all'ingresso principale.

Se ora, fatte queste considerazioni, prendiamo in esame i disegni del palazzo recentemente pubblicati dal Terzaghi, abbiamo poi la insperata possibilità di dare una più concreta consistenza al progetto del Vignola, progetto che minacciava di rimanere allo stadio di pura esercitazione letteraria se ricostruito solo in base al carteggio del Boselli.

Infatti le piante ma soprattutto gli alzati presentati in questo articolo danno un'idea che possiamo definire completa, di quello che doveva essere il grande palazzo Farnese del Vignola.

L'importanza di questi disegni è dunque tale che merita spendervi più di due parole al riguardo, poichè la questione della loro autenticità assume un valore notevole non solo nella genesi del palazzo ma nella valutazione di tutta l'attività vignolesca.

Del gruppo pubblicato dal Terzaghi quello che più ci interessa è: una pianta del pianterreno (*fig.* 3), una sezione del cortile col teatro (*fig.* 4) e una facciata (*fig.* 5). [6]

Premettiamo che, nonostante l'attribuzione al Vignola data dal Terzaghi, personalmente siamo convinti di trovarci di fronte a delle semplici copie, le quali tuttavia assumono un valore notevole in quanto fedeli riprese degli originali vignoleschi.

Spiegheremo ora meglio perchè essi non ci sembrino autografi e per quali motivi invece li riteniamo copie fedeli dei disegni vignoleschi e non frutto di elaborazioni di più tardi rimaneggiatori.



Fig. 6 – Vignola: Pianta del pianterreno del palazzo Farnese di Caprarola (A. S. P.)

Contro l'autenticità di questi disegni stanno le seguenti considerazioni le quali non sono probanti in senso assoluto ma sufficientemente indicative:

1) Nessuno di questi fogli è datato, mentre il Vignola era solito apporre la data soprattutto nei disegni di una qualche importanza.

È il caso questo del progetto per il canale dei Navile, per il palazzo Bocchi, per la pianta di Caprarola (*fig.* 6) e di otto sui quindici disegni rinvenuti dal Lotz nell'Archivio di Stato di Parma. Ora ci pare sospetto che un numero così cospicuo di disegni manchi del tutto di un elemento tanto importante, soprattutto considerando il fatto che Vignola, costretto a rielaborare due volte i suoi piani e trovandosi in contestazione col Paciotti, aveva tutto l'interesse di specificarne bene l'epoca della stesura per evitare di essere frainteso.

2) Tutte le filigrane dei fogli dei disegni in questione (un'ancora [*fig.* 7 *a*] per la pianta del palazzo, un sole a nove punte [*fig.* 7 *c*] per la facciata, una stella a sei punte [*fig.* 7 *b*] per la sezione del cortile) non trovano riscontro nei facsimili pubblicati dal Briquet, [7] cosa che ci permette di dedurre che questi fogli fossero fabbricati dopo la fine del '500.

Solo il n. 451 (*fig.* 7 *d*) del Briquet (filigrana di un foglio della Tesoreria segreta dell'Archivio di Stato di Reggio Emilia datato 1562) è un'ancora che presenta molte somiglianze con quella del foglio di Parma. Questo tuttavia non è elemento sufficiente per datare al 1562 anche il foglio di Parma perchè, come avverte il Briquet, [8] non è sufficiente una semplice somiglianza ma occorre una identità assoluta fra filigrane di uguale soggetto per poterle assegnare allo stesso periodo. Infatti l'ancora del Briquet, soprammessa a quella del foglio di Parma, presenta un andamento assai diverso, mentre pure diversa è la rigatura della pasta (20 linee orizzontali ogni 16 mm. nell'esemplare del Briquet,

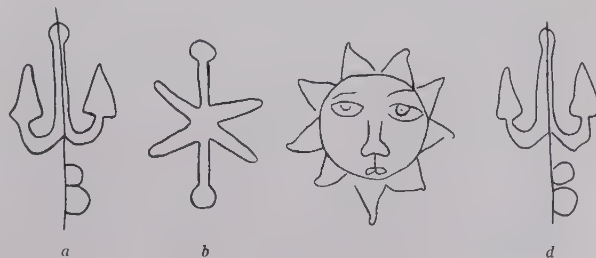


Fig. 7 *a, b, c, d* – Filigrane

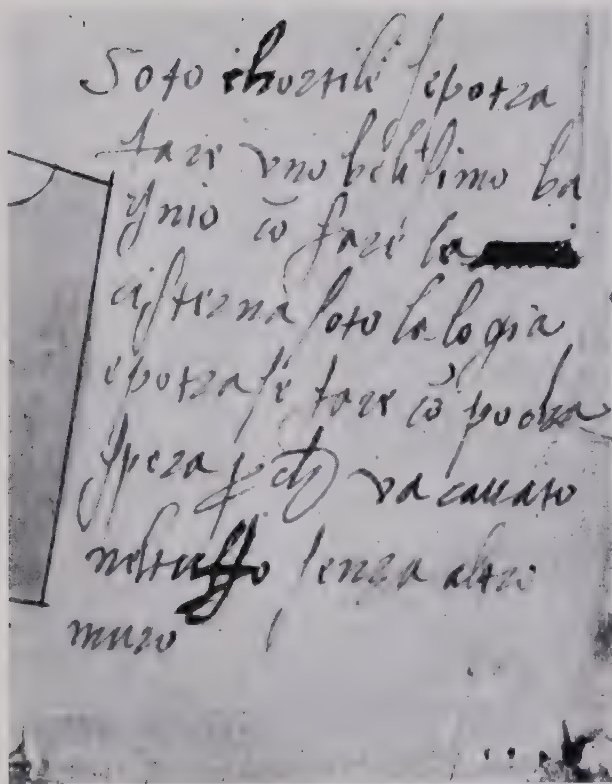


Fig. 8 – Vignola: Particolare della postilla in basso a destra della pianta del palazzo di Caprarola (*fig.* 6)

20 su 20 mm. nel foglio di Parma), la qual cosa esclude la loro contemporaneità.

3) Della sezione del cortile vi sono due disegni tanto simili che lo stesso Terzaghi pubblicò, come se si trattasse dello stesso disegno, l'insieme del primo [9] e un particolare del secondo [10]

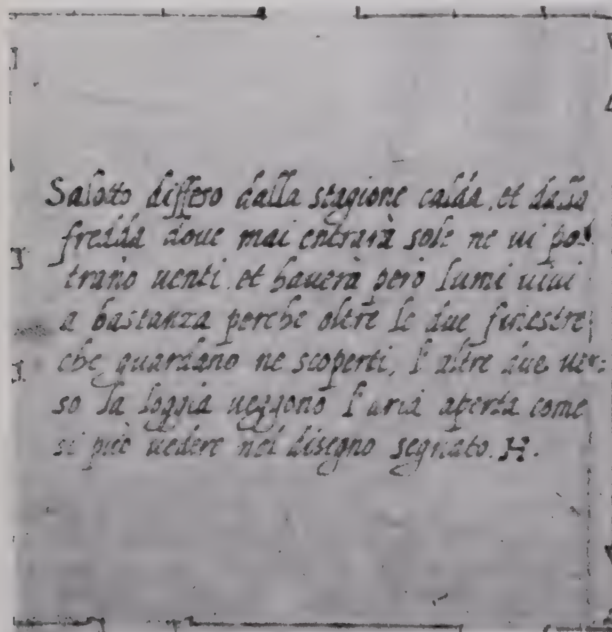


Fig. 9 – Particolare della scritta in alto a destra della *fig.* 3

Date le differenze minime che intercorrono fra i due disegni (di cui noi pubblichiamo solo quello che ha più probabilità in tutto il gruppo di essere autografo e che presenta al centro uno stemma che vagamente può collegarsi con quello di Margherita d'Austria [come propone il Terzaghi]) siamo autorizzati a queste conclusioni; o uno è l'originale e l'altro è una copia da Vignola (perchè non è ammissibile che egli perdesse tempo a eseguire disegni uguali quando poteva farsi fare le copie dal figlio Giacinto o da qualsiasi altro aiuto) o tutti e due risalgono ad un originale perduto vignolesco, dato che non sarebbe nemmeno concepibile una tesi opposta che sostenesse l'elaborazione di questo progetto da parte di un più tardo rimaneggiatore: per il semplice fatto che il teatro, elemento base del disegno in questione, fu un'invenzione del tutto vignolesca.

4) La grafia con cui sono state vergate le note che accompagnano tanto la pianta del palazzo che il disegno della facciata e la sezione del cortile è così diversa da quella delle note dei disegni del Vignola che siamo costretti ad attribuire, almeno queste ultime, ad una mano diversa.

Infatti la scrittura del Vignola è minuta, angolosa, con andamento piuttosto irregolare, ricca di abbreviature, e si compone, ortograficamente, in maniera piuttosto approssimativa ed è priva del tutto dei segni di interpunzione. Come esempio basti la postilla in basso della pianta di Caprarola (*fig.* 8): " Soto chortile sepotra fare un belisimo bagnio co fare la cisterna soto la logia e potra se fare co pocha spesa pch va cavato nel tuffo senza altro muro ,,. La scrittura che accompagna invece i disegni di Piacenza (di cui prendiamo come esempio la nota vergata in alto a destra nella pianta del palazzo [*fig.* 9]) è invece regolare, tondeggiante, senza abbreviature, senza o quasi, errori di ortografia e fa normale uso dei segni di interpunzione, per cui si direbbe uscita dalle mani di un calligrafo della fine del '500: di un periodo, cioè, in cui la scrittura ha del tutto perduto il suo carattere cifrato ed ha assunto ormai un carattere moderno. Come spiegare altrimenti la presenza di tutti quei punti cardinali scritti a stampatello nella pianta del Vignola ?

5) La pianta del palazzo (*fig.* 3) è pressochè identica a quella cui prima accennavamo datata 1588 (*fig.* 2), di modo che è possibile considerarla tanto precedente al 1588 (come vuole il Terzaghi) quanto contemporanea o successiva e pertanto il suo valore deriva solamente dal rapporto che si può stabilire con la pianta datata.

6) Gli stemmi che compaiono sul frontone della facciata del palazzo e sulla porta del teatro sono

Fig. 10 – Particolare della *fig.* 4

schizzati in maniera così sintetica e approssimativa che non ci si può basare su di essi come su prove incontestabili per una datazione dei disegni.

Basti come esempio lo stemma riportato sulla porta del teatro (*fig.* 10) e che, messo a confronto con lo stemma di Margherita d'Austria (*fig.* 11), lascia aperta la via a molte riserve.

Se ci è parso necessario esporre i nostri dubbi sull'autenticità dei disegni per il palazzo di Piacenza, ci sembra ora altrettanto doveroso riconoscere l'importanza della loro pubblicazione in quanto essi sono sicuramente delle copie fedeli dei progetti originali del Vignola.

La sicurezza con cui affermiamo ciò è data anzitutto dal rinvenimento, da noi effettuato, delle piante del sotterraneo e del primo piano del palazzo, rilevate da Filippo Solaro nel 1563.

Questi rilievi sono, a nostro avviso, importanti perchè indicano in maniera inequivocabile a quale punto fossero giunti i lavori nel '63, (vale a dire in un'epoca che sta fra la prima e la seconda stesura dei piani vignoleschi) e ci permettono (con l'aiuto della relazione del Boselli e della pianta datata del 1588) di conoscere che criteri Vignola abbia seguito quando nel '64 rielaborò il nuovo piano del palazzo.



Fig. 11 – Stemma di Margherita d'Austria dal " Libretto delle misure ,, del Solaro (A. S. P.)

Data l'importanza del documento riteniamo opportuna una più precisa descrizione. Queste due piante sono contenute in due libretti delle misure del palazzo di Piacenza conservati nella stessa cartella [11] dell'Archivio di Stato di Parma, nella quale sono conservati i disegni pubblicati dal Terzaghi.

Più precisamente la pianta del sotterraneo (*fig.* 12) è inserita alla fine del primo libretto il quale presenta sulla copertina lo stemma di Margherita d'Austria (*fig.* 11) ed incomincia con queste parole: " Libretto dove si potrà sapere in che termino si trova la fabbrica

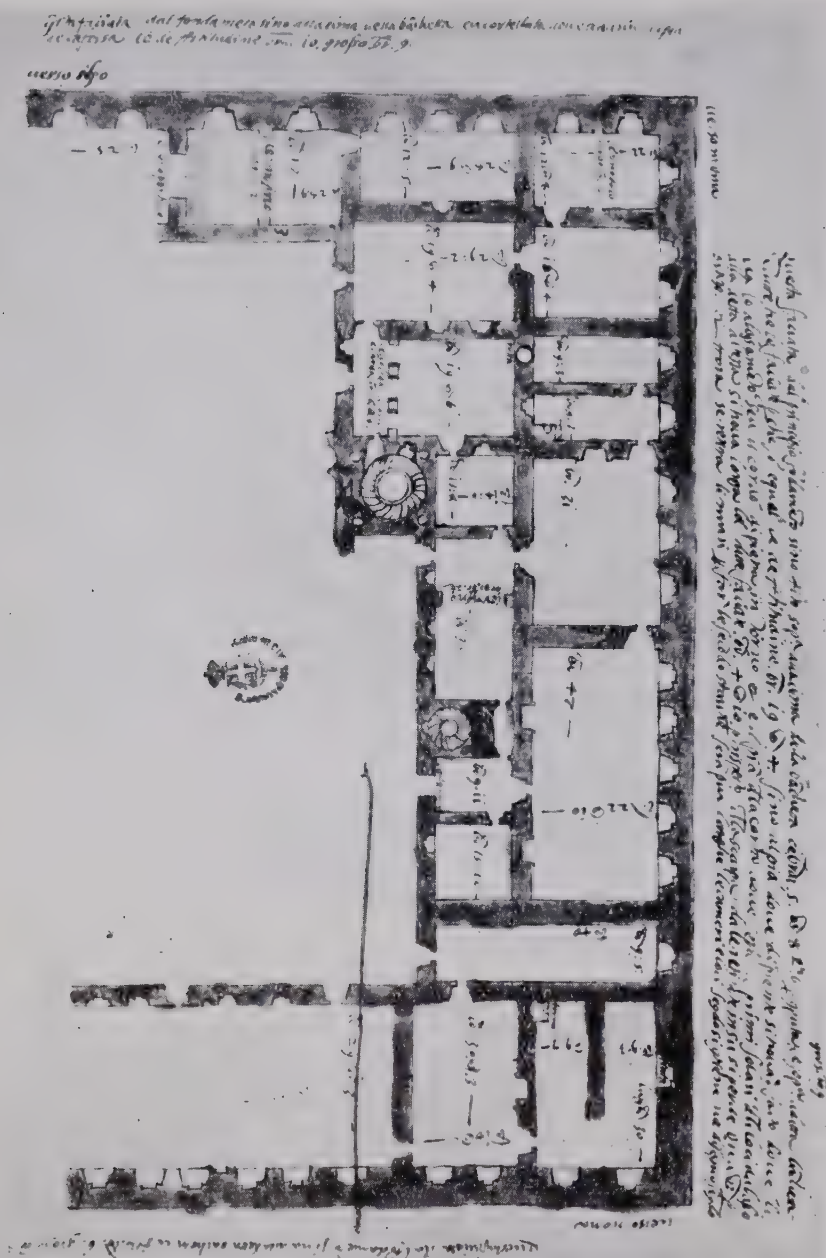


Fig. 12 – Filippo Solaro: Pianta del sotterraneo del palazzo Farnese di Piacenza (1563) (A. S. P.)

deremo solo ancora un particolare assai utile ai fini dell'interpretazione di questi documenti, ricavato dalla relazione fatta dal Boselli in seguito alla visita compiuta dal Vignola nel '64. Boselli infatti riferisce: " lui ha visitato tutta la fabbrica et *collaudato* quanto fatto et solo si duole che si sia fatta quella Corticella senza scriverline ",. [12] Ma se nel '64 Vignola aveva " collaudato " i lavori eseguiti, è evidente che anche quanto è segnato nei due documenti del '63 si conformava, tranne " la corticella ", ai piani vignoleschi.

Vediamo adesso, seguendo pazientemente la pianta dei sotterranei del Solaro (*fig.* 12), di ricostruire l'aspetto del palazzo. La prima cosa che emerge dalla lettura delle note è un particolare, non preso finora in considerazione, che ci permette di inquadrare in una luce del tutto nuova questo edificio: esso non s'innalzava al centro di una piazza come lo vediamo oggi (*fig.* 1), ma emergeva da un fossato che lo circondava tutto attorno e che gli dava l'aspetto di un fortilizio.

Le note che accompagnano questa pianta sono così precise e ricche di misure che è impossibile ingannarsi. Data la loro importanza le trascriviamo integralmente." Verso il Po. Questa facciata dal fondamento sino alla cima della *banchetta seu costellata,* dove adasia el pia(no) della fossa ce de Altitudine Braz(za) 10 grosso br. 9.

Verso matina. Questa faciata dal principio fondamento sino alto sopra la cima della banchetta ce braz (za) 5, d. 8, p. 6 e questa gros br. 9 e sopra a detta banchetta a tutte tre le faciate perchè so egual de altitudine br. 19 d. 4 sino al pia(no) dove di presente si trova fato dove li va (una parola incomprensibile) lo abassamento seu il cordo(ne) di pietra intorno. e al pia(no) della corte dove serà li primi solari delli loci da basso. Alla detta altezza si trova larga la ditta faciata br. 4, d. 10 per rispecto della scarpa da la (una parola incomprensibile) in su si perde (una parola incomprensibile)

del pallazzo di Vostra Altezza in Piacenza... tutto scritto detto libretto et facto il disegno per io philipo Solaro... mai 1563).

La pianta del primo piano (*fig.* 13), invece, appare alla fine del secondo libretto (" Seguita questo secondo libretto di ciò sè fabbricato nella fabbrica di Sua Altezza ",) scritto sempre dal Solaro, datato semplicemente 1563 ma databile alla stessa epoca del primo.

Le due piante appaiono quotate in braccia piacentine che è una misura corrispondente a due palmi romani (cioè a 44 cm.). Prima di procedere oltre ricor-

4 braza. Attorno se serra li muri per far le seconde stantie serà più larghe le camere segdo (secondo) si viene nel disegno segdo.

Verso nona. Questa faciata da fondamento sino alla detta banchetta ce alto braz 6 grosso br. 8 ,,.

Poichè riconosciamo che il testo non è del tutto chiaro e l'interpretazione, ad una prima lettura, piuttosto difficoltosa, riepiloghiamo quanto è indicato dalle note: sul lato verso il Po i muri perimetrali dall'inizio delle fondamenta fino al piano del fossato (la " banchetta seu costellata dove adasia el piano della fossa ,, del Solaro) erano alti dieci braccia e larghi nove (cioè m. 4,40 × 4). Sul lato orientale erano alti cinque braccia e larghi nove (cioè m. 2,20 × 4). Sul lata sud infine erano alti sei braccia e larghi otto braccio (m. 2,60 × 3,50).

Oltre questo piano della fossa i muri si innalzavano di diciannove braccia (m. 8,30 circa) su tutte e tre le facciate (" perchè so(no) egual de Altitudine ,,), raggiungendo all'esterno il muro dove termina la scarpata e all'interno i soffitti delle cantine (" li primi solari delli loci da basso,,).

A questa altezza i muri dimezzavano il loro spessore (" per rispecto della scarpa si perde quattro braza ,,) ed iniziava quello che il Solaro chiama " il secondo piano ,, , vale a dire il piano che sta a livello della piazza.

La nota che accompagna la seconda pianta (*fig.* 13) dice: " Questo disegno è fatto sopra il dado cio(è) sopra al primo piano et e alto braz. cinque eccetto le doe scalle a lumache quelle no sono alzatte niente sopra al detto piano, ne manchole doe muralie che sono segnate con quelli prossimi sono alzate al simille delle scalle ,,.

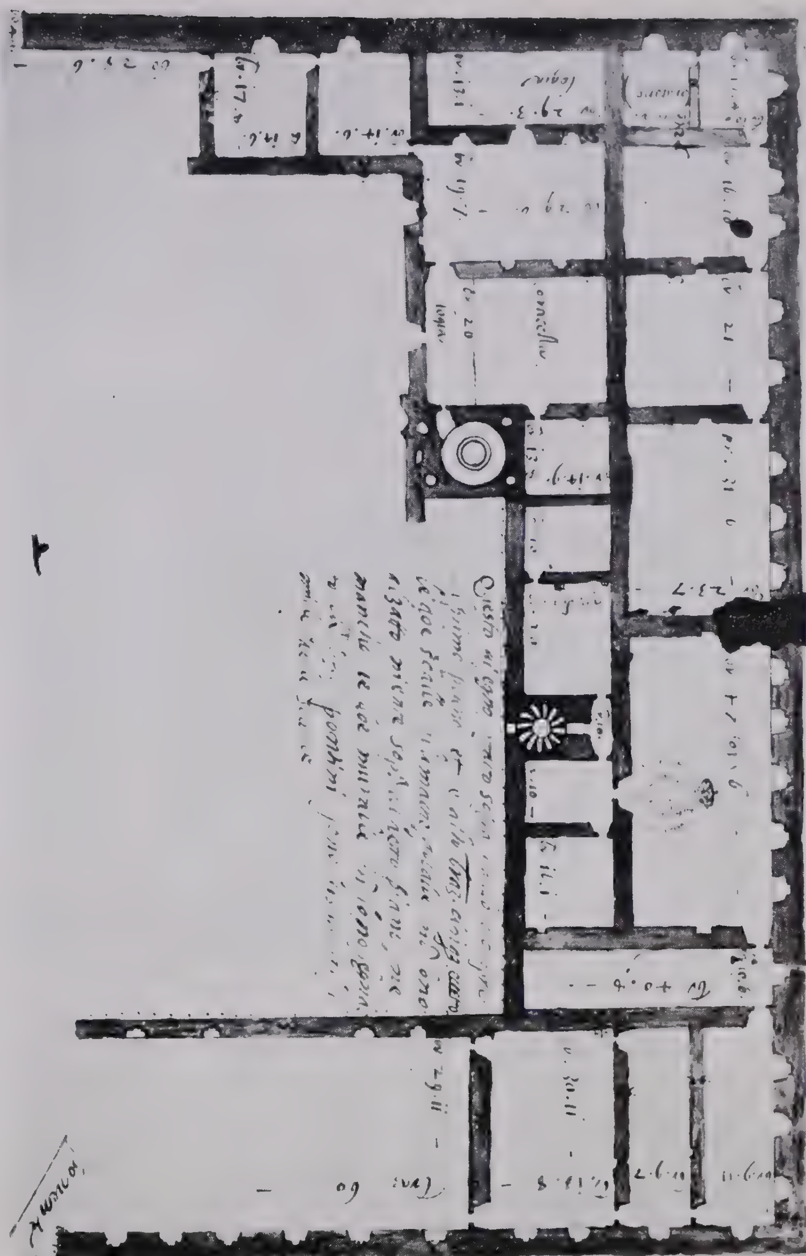


Fig. 13 – Filippo Solaro: Pianta del primo piano del palazzo Farnese di Piacenza (1563) (A. S. P.)

Se la pianta dei sotterranei offre l'impreveduta immagine di un palazzo fortezza, questa del secondo piano restituisce invece ad esso la sua consueta fisionomia, la stessa configurata in base alla pianta del 1588.

Infatti i rapporti che si possono allacciare tra questa e le piante già note (*figg.* 2–3) sono quanto mai significative: identico anzitutto è il numero delle finestre, tranne per quanto si riferisce la zona nel lato orientale dove nella pianta definitiva compaiono i grandi saloni. Identica è l'ubicazione delle due scale a chiocciola, della loggia settentrionale, dell'oratorio e della cappella; pressochè uguali sono infine la forma e le dimensioni delle stanze. L'unica grande novità della pianta del Solaro è offerta dalla presenza della " corticella ,, vicino al grande cerchio vuoto della scala a chiocciola; variazione questa importantissima perchè ci permette di ricostruire tutto il processo di modificazione dei piani del Vignola.

Di questa " corticella ,, (che il Boselli aveva realizzato all'insaputa del Vignola) avevamo trovato ampie



Fig. 14 – Piacenza, Palazzo Farnese: Particolare della facciata verso il Po (sono ancora visibili, di fianco all'ingresso dei sotterranei, le originarie finestre delle cantine)

notizie nel carteggio pubblicato dal Ronchini, ma ora la pianta del Solaro ci indica chiaramente come essa fosse configurata: davanti vi era una loggia sulla quale sboccava la seconda scala a chiocciola e tutto attorno si aprivano le stanze: una sul lato nord, due su quello orientale (ciò risulta meglio nella pianta del sotterraneo [*fig.* 12]) ed una quarta sul lato meridionale; di modo che veramente l'eliminazione della corticella avrebbe comportato la distruzione delle otto camere (quattro per piano), come lamentava il Boselli: " ... ha risoluto il detto Vignola di ritornare quello camerone alla grandezza prima da lui designata il che facendo andranno perse la corte segreta le otto camere all'intorno et resterà il camerone obscuro come era prima... ,,.

In base a questi elementi possiamo dedurre che nel primo progetto, al posto della corticella, Vignola prevedesse un unico grande salone che prendeva luce da due loggiati (uno verso il Po ed un altro verso il teatro), mentre nella seconda stesura (deducibile dalla pianta del Testa [*fig.* 2] o dall'altra uguale [*fig.* 3]) egli procedesse in questa maniera: eliminato il loggiato che serviva di disimpegno alla scala a chiocciola creò davanti a quest'ultima un vano d'ingresso ricavato nella lunghezza del salone. Leggermente diminuite, in tal modo, le dimensioni di questa camera egli provvide a darle luce su un terzo lato, trasformando la stanza quadrata a fianco della scala a chiocciola che appare nella stampa del Solaro, in uno " scoperto ,, (*fig.* 2 e 3) o cortile non più quadrato bensì rettangolare per la necessità di mettersi in linea col muro del nuovo vano ingresso. Così il grande " camerone obscuro ,, della prima edizione si trasforma in un " salotto diffeso dalla stagione calda, et dalla fredda ,, come dice la didascalia (*fig.* 9), che prende luce su ben tre lati e che essendo a pianta quadrata e svincolato dal blocco della costruzione in virtù dei due " scoperti ,, che l'affiancano, viene trasformato addirittura, nello sviluppo altimetrico, in una vera e propria torre, come appare dalla sezione del cortile (*fig.* 4).

Quanto al resto è probabile che Vignola ben poco modificasse i suoi piani dato che la pianta del Testa corrisponde in pieno alla descrizione che il Boselli aveva fatto nel '61: il loggiato nel cortile interno presenta infatti doppi pilastri di venti palmi l'uno separati da aperture di eguale ampiezza, il che significava far giungere un quantitativo limitato di luce alle stanze che si sarebbero affacciate su di esso, come lamentava il Boselli. La porta d'ingresso appare movimentata da un gioco di membrature leggermente sporgenti e da un avancorpo decorato con colonne inalveolate per un quarto nel muro, che trova riscontro nell'appunto del Boselli: " (Vignola)... ha atteso a mettervi quanti ordini di architettura ha scritto Vitruvio... ,,, con evidente allusione alle paraste e alle colonne della porta che si sarebbero ripetute nei piani superiori.

Infine la distanza fra una finestra e l'altra in facciata appare di tredici palmi mentre quella denunciata dal Boselli era di undici palmi, vale a dire una differenza così minima che potrà forse aver richiesto un mutamento per quanto riguardava la larghezza delle finestre non mai per quanto concerneva il loro numero.

Le conseguenze che questi riscontri provocano sulla valutazione dei disegni per il palazzo di Piacenza sono evidenti e le ricapitoliamo brevemente.

Essi infatti confermano che:

1) la pianta del palazzo datata 1588 (*fig.* 2) e l'altra identica senza data (*fig.* 3) dipendono dal secondo progetto del Vignola, che ripeteva sostanzialmente (tranne alcune modifiche) quello elaborato durante la sua prima visita a Piacenza nel '61;

2) che anche la sezione del cortile (*fig.* 4) è riflesso della seconda stesura dei piani vignoleschi data la presenza della torre che includeva quel " salotto diffeso dalla stagione calda et dalla fredda ,, generato dalla modifica della " corticella segreta ,,;

3) che la scansione ritmica delle finestre non mutò sostanzialmente fra primo e secondo progetto. Particolare quest'ultimo che rende del tutto insostenibile sia la tesi del Geymuller [13] sia la nostra precedente proposta [14] di riferire allo stesso palazzo di Piacenza quel particolare di facciata che invece il Terzaghi riconnette alla Pilotta di Parma. [15]

Chiariti in tal modo i dati a nostra disposizione tenteremo ora di ricostruire l'immagine della facciata progettata dal Vignola servendoci, come punto di partenza, del disegno che il Terzaghi pubblicò come l'originale del Paciotti completato dal Vignola nella parte centrale.



Fig. 15 – Vignola: La Cittadella e il palazzo Farnese di Piacenza. Particolare de "La veduta di Piacenza" (Caprarola, Palazzo Farnese, Sala d'Ercole)

Questo disegno (*fig.* 5) è di notevole importanza non solo perchè sicuramente riferibile al palazzo di Piacenza, ma anche perchè è l'unico (fino ad oggi conosciuto) certamente collegabile col progetto del Vignola, per le notevoli assonanze che presenta con le piante finora analizzate e con la descrizione fatta dal Boselli. Solo premettiamo che esso ci servirà come elemento "orientativo" non già conclusivo delle nostre ricerche per i dubbi che nutriamo sulla sua autenticità.

Infatti se la sua attribuzione al Vignola è infirmata dagli stessi appunti precedentemente fatti (mancanza della data, carattere della grafia con cui è vergata la nota, filigrana non inclusa negli esemplari del Briquet), l'attribuzione al Paciotti è resa, per contro, ancora più improbabile dai fatti che più avanti esporremo, di modo che si rende necessaria una completa opera di interpretazione del documento, per poterci servire di esso con una qualche utilità.

Come è già stato rilevato dal Terzaghi, questo disegno eseguito a penna è tutto ripassato ad acquerello in seppia giallo e rosa, ma la tinta appare in alcuni punti rinforzata da ombreggiature, cosa questa che aveva indotto lo studioso alla denuncia di una doppia paternità: Paciotti prima, Vignola poi. Ora se questa è una ragione anche accettabile per supporre che il disegno sia stato ripassato da una mano diversa da quella che l'ha eseguito, non è però elemento sufficiente per ritenere che esso abbia subito delle sostanziali varianti fra una fase e l'altra di lavoro e tanto meno per fare attribuzioni di una qualche attendibilità, senza tener conto dei caratteri stilistici dell'oggetto che il disegno rappresenta; dal momento che sono proprio questi caratteri che ci permettono di risalire alla personalità dell'ideatore.

Come si configura dunque questa facciata?

Quali sono in essa gli elementi riferibili al Paciotti e quali quelli attribuibili al Vignola?

Guardiamo anzitutto all'effetto d'insieme che essa ci offre riservando a dopo le osservazioni di carattere particolare. È indubbio che ci troviamo di fronte ad un palazzo–fortezza come la pianta del Solaro ci aveva

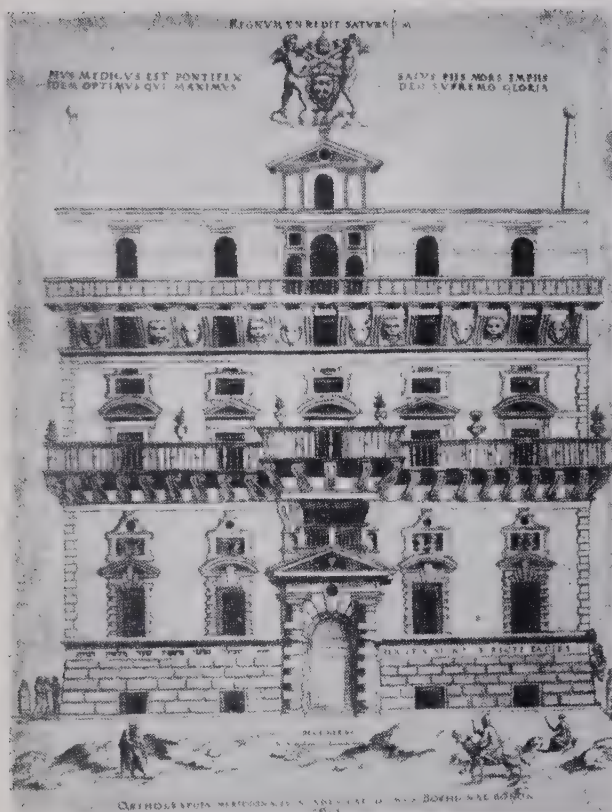


Fig. 16 – Vignola: Progetto per il palazzo Bocchi di Bologna (1555)

lasciato supporre:[16] un basamento a scarpata sul quale si aprono le finestre delle cantine (come comprova la sezione del cortile [*fig.* 4]) che reca in corrispondenza del soprastante portale d'ingresso delle catene di bugnato, a risalto dal muro, che accentuano l'aspetto di fortilizio a tutta la zona.

Questo robusto basamento non assolve tuttavia ad alcuna funzione di difesa ma serve semplicemente di premessa al restante sviluppo del prospetto che è quello tipico dei palazzi cinquecenteschi; di modo che lo zoccolo a scarpata, il fossato intorno ed il ponte levatoio (che tale soluzione avrebbe di conseguenza comportato) sono previsti solo per far meglio risaltare, per legge di contrasto, l'aulico spiegamento della facciata, nella quale la torre centrale, ricollegandosi stilisticamente col basamento, sembra riassumere e concludere, in serrata unità di linguaggio, ogni elemento della composizione.

Ora non è da escludere in senso assoluto che questa idea del palazzo fortezza possa essere riferibile anche al Paciotti, tenuto conto del fatto che il palazzo avrebbe dovuto coprire tutta l'area su cui allora sorgeva la vecchia roccaforte viscontea e pertanto, in un clima del genere, questa appariva come una soluzione molto logica.

Eppure, come è stata tradotta nella facciata, essa è una cosa che richiama così da vicino Caprarola (dove le forme della fortezza si risolvono altrettanto felicemente in quelle della dimora principesca) da essere autorizzati a risalire alla medesima fonte.

Una valida prova al riguardo può essere offerta dalla veduta di Piacenza affrescata attorno a quegli anni (1565 circa) dal Vignola (o su disegno da lui fornito) nella sala d'Ercole del palazzo di Caprarola.

Infatti in questa veduta torreggia al centro la roccaforte viscontea (*fig.* 15) rappresentata ancora intatta anche su quella facciata settentrionale allora in parte demolita e coperta dal nuovo edificio; di modo che è possibile supporre che l'elemento più stimolante alla fantasia dell'artista fosse stato proprio la vecchia Cittadella e non già la nuova costruzione farnesiana, posta di proposito in secondo piano per la schematica quanto arbitraria rappresentazione dei due lati interni. (Come si sa essi raggiungevano a quell'epoca solo il primo piano). Così, nella trasfigurazione fantastica del dato realistico, il basamento a scarpata, i torrioni, il ponte levatoio e il fossato intorno sui quali è posto l'accento della composizione vengono ad assumere un significato particolare; indicando l'interesse dell'artista per quelle forme che egli volle rispettare pur nella trasformazione della fortezza in sontuosa reggia.

Se oltre a ciò consideriamo poi particolarmente gli elementi lessicali della facciata troviamo una conferma a quanto già proposto, perchè l'attribuzione al Vignola è provata da motivi sufficientemente validi:

1) Le finestre (dieci su ogni ala come nelle piante che conosciamo), se misurate con le loro incorniciature, presentano una distanza di poco più di undici palmi fra l'una e l'altra, vale a dire pressochè la stessa che il Boselli aveva lamentato come uno dei difetti del progetto del Vignola: "... le finestre sono da tutti dannate perchè non vi resta spatio fra l'una et l'altra più che undici palmi qual cosa si dubita darà debolezza a tanta macchina ".

2) Sopra il basamento (che risulta alto diciannove braccia, come dalle misure riportate dal Solaro) appare una doppia modanatura che sembra riflesso di quelle modifiche al muro perimetrale pretese da Vignola: " s'è risoluto di rimuovere il dado già messo in opera per aggiungervi sopra doi altri ordini uno tondo e uno quadro ".

3) Le finestre del primo e del secondo piano, sormontate da timpani classici, sono accompagnate dalle finestre dei " mezzanini " come nel progetto per la facciata del palazzo Bocchi (*fig.* 16), mentre le altre dell'ultimo piano trovano riscontro in quelle principali della facciata del portico dei Banchi ed in quelle del secondo piano di villa Giulia.

4) La zona centrale presenta lo stesso andamento previsto dalle piante definitive che conosciamo

(*figg.* 2–3): lievemente aggettante dalla restante facciata per il movimento delle paraste, con corpo centrale più sporgente per le colonne che incorniciano la porta.

5) Il coronamento a torre concorda con quanto ne aveva scritto il Boselli " la porta *con quella torre se potriano moderare* ,,.

Ora se tali osservazioni inducono a negare la tesi del Terzaghi ci aiutano però ad inquadrare nella sua giusta luce questo disegno perchè, se esso non può essere del Paciotti, è tuttavia un riflesso abbastanza fedele del progetto del Vignola; di modo che gli elementi non vignoleschi in esso riscontrabili (come lo svolazzante angelo barocco sulla torre) debbono interpretarsi come delle semplici varianti, le quali, se pure alterano un poco il piano originale, ci permettono ugualmente di cogliere il " tono vitale ,, dell'opera, di avvertire in essa il *robusto pulsare* del comporre vignolesco.

Questi stessi appunti valgono per quasi tutti gli altri disegni del palazzo pubblicati dal Terzaghi, così coerenti nel loro limpido linguaggio da poterli con tutta sicurezza far risalire al medesimo ideatore. È il caso, questo, della pianta dell'ultimo piano del palazzo (*fig.* 17) dove la funzionale disposizione delle stanze affacciate sul corridoio di disimpegno (come nei moderni appartamenti " per uffici ,,) richiama così da vicino la pianta " terza ,, di Caprarola; e ancora del disegno della facciata verso il Po (*fig.* 18), la cui derivazione dai piani vignoleschi è confermata da altri due elementi pure incontestabili: la sistemazione delle finestre e delle logge, identica a quella prevista fin dalle piante del Solaro, e la presenza del basamento a scarpata.

Infatti tale basamento, in un'epoca posteriore a quella dei piani vignoleschi, venne interrato in seguito all'eliminazione del fosso intorno al palazzo, la qual cosa determinò la chiusura delle finestre delle cantine che si trovavano sotto il livello della piazza (*fig.* 5) e l'apertura di nuove finestre per i sotterranei immediatamente sotto quelle principali del primo piano; come risulta da un progetto di facciata di un anonimo rielaboratore di forme vignolesche (*fig.* 19) [17] e come appare, del resto, ancor oggi (*figg.* 1 e 14).

Per quanto riguarda il disegno della facciata verso il Po (*fig.* 18) vogliamo ancora far rimarcare l'interessante annotazione vergata in alto. Essa dice

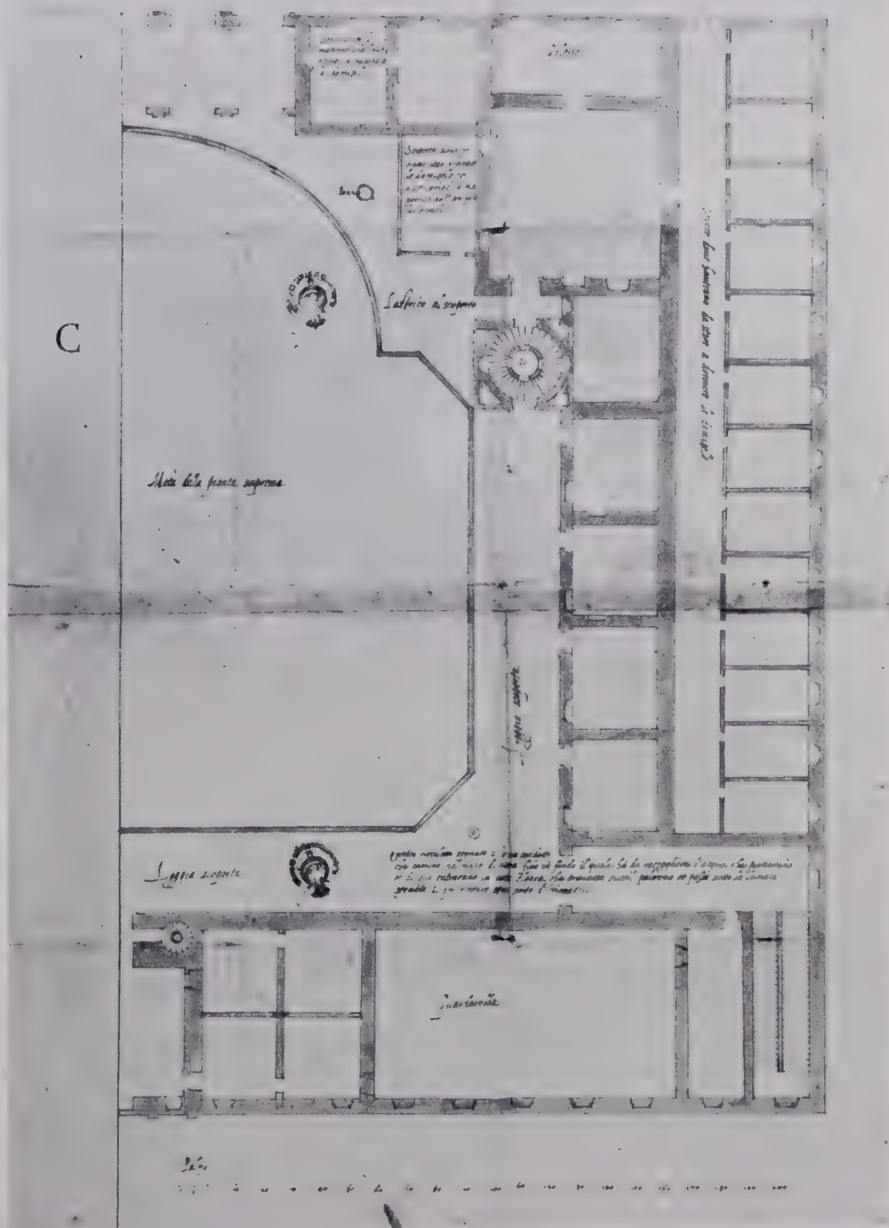


Fig. 17 – Copia da Vignola: Pianta del terzo piano del palazzo Farnese di Piacenza (A. S. P.)



Fig. 18 – Copia da Vignola: " Profilo della mezza facciata verso il giardino ,, del palazzo Farnese di Piacenza (A. S. P.)

testualmente " Profilo della mezza facciata verso il *giardino* ,, e conferma pertanto, con tale designazione, la presenza, nel piano vignolesco, di quel giardino (a completamento del palazzo, come a Caprarola) cui fa cenno il Vignola in una lettera a Margherita d'Austria dell'agosto '64: " ... ho fornito il *disegno del giardino* et datolo al Sor Paolo che lo manda a V. Altezza, quella potrà vedere la pianta fatta in proporzione et un profillo messo in prospettiva dove se conosce la altezza da una parte all'altra del giardino con un stradone che si parte dal palazzo et và fino alla muraglia di città passando per mezzo giardino ,,. [17]

Con quest'ultima tessera del nostro mosaico possiamo così ricostruire idealmente per intero l'immagine di quella che avrebbe dovuto essere, secondo i piani del Vignola, una delle più sontuose reggie del tempo, recuperando in tal modo un'opera che credevamo irrimediabilmente perduta e che si presenta come una delle più significative di tutto lo svolgimento del linguaggio vignolesco.

MARIA WALCHER CASOTTI

1) E. DANTI, *Introduzione a " Le due regole della prospettiva pratica ,,* di JACOMO BAROZZI da Vignola, Roma 1583.

2) A. RONCHINI, *I due Vignola* in " Atti e memorie della Dep. di storia Patria ,, per le antiche provincie parmensi, 1865.

3) A. TERZAGHI, *Piani originali del Vignola* in " Arte antica e moderna ,, 1958, n. 4.

4) *Studi sul Vignola* in " Quaderno n. 2 dell'Istituto di Storia dell'Arte ,, dell'Università di Trieste, Trieste 1954.

5) A. RONCHINI, *I due Vignola* cit. doc. in App.

6) Questi disegni non erano del tutto sconosciuti, in quanto la pianta del palazzo era già stata pubblicata dal PANCOTTI (*Il Palazzo Farnese di Piacenza* in " Piacenza ,, 1927) e la facciata dal CORNA (*Castelli e Rocche nel piacentino*, Piacenza 1913).

7) BRIQUET, *Les Filigranes – Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, Lipsia 1925 (in 4 volumi).

8) BRIQUET, *op. cit.*, vol. I, introduzione.

9) A. TERZAGHI, *op. cit.*, fig. 145.

10) A. TERZAGHI, *op. cit.*, fig. 147 *a*.

11) Archivio di Stato di Parma, Scaffale G. 16, Cartella 8, " Cittadella di Piacenzà ,,.

12) A. RONCHINI, *op. cit.*, p. 382.

13) GEYMULLER, *Un primo progetto del Vignola per il palazzo Farnese di Piacenza* in " Memorie e studi sul Vignola nel IV centenario della nascita ,, Vignola 1908.

14) Studi sul Vignola cit.

15) A. TERZAGHI, *Disegni Vignoleschi* in " Palladio ,, 1959, I-II.

[16] Del palazzo–fortezza infatti è la soluzione adottata per il basamento, il quale evidentemente avrebbe dovuto essere circondato da un fossato come dimostra il portale che si apre all'altezza del primo piano. Un'altra conferma dell'esistenza del fossato intorno al palazzo è data dalla scritta in basso a destra del disegno. Al di sopra della scarpata è infatti annotato " Piano della piazza ,, e da ciò possiamo dedurre che la piazza, all'epoca dell'elaborazione del progetto, giungesse all'altezza del primo piano e che le finestre delle cantine rimanessero sotto il livello della piazza.

Una riprova di ciò si ha controllando l'attuale facciata verso il Po, nella quale tutto l'antico basamento è rimasto scoperto. Come è ben visibile anche dalla fotografia (*fig.* 14), a fianco dell'attuale ingresso dei sotterranei si aprono ancora le finestre originali delle cantine, mentre fra la doppia modanatura (che sta sopra il basamento) e le finestre del primo piano sono segnate le incorniciature di quelle finestrelle che nel fianco e nella facciata meridionale del palazzo si aprono in corrispondenza de *li primi solari delle loci da basso* (*fig.* 1).

[17] Questo progetto fu attribuito allo stesso Vignola dal Terzaghi (*Arte antica e moderna* 1958, n. 4, fig. 157 *d*), ma tale proposta non è accettabile per la sicura presenza, nei piani vignoleschi, di un basamento a scarpata, sotto il livello della piazza, qui del tutto mancante.

[18] G. Giovannoni, *Saggi sull'architettura del Rinascimento*, Milano 1935, al capitolo " Jacomo Barozio da Vignola ,, doc. in app.



Fig. 19 – Anonimo rielaboratore dei piani vignoleschi: Progetto per la facciata del palazzo Farnese di Piacenza (A. S. P.)

L'OPERA ARCHITETTONICA DI GIOVAN BIAGIO AMICO (1684-1754)

NON POCHI SONO, com'è noto, gli artisti e le opere siciliane, specie del periodo barocco, che attendono ancora valutazioni e chiarimenti adeguati dalla critica. Uno studio della personalità e dell'opera di G. B. Amico, sacerdote–architetto trapanese della prima metà del '700 (1684–1754), [1] è stato auspicato dai principali studiosi di architettura siciliana, specie dal Calandra che per primo notò le qualità di misura e di gusto del barocco trapanese, [2] mentre qualche generico cenno su di lui e la citazione di alcune opere hanno trovato posto, oltre che in quelle regionali, anche in qualche trattazione generale sul barocco italiano, come quella recentissima del Vittkower. [3]

A voler compiere questo studio non sarà inutile richiamare, preliminarmente e per sommi capi, gli aspetti più cospicui e pertinenti della cultura architettonica in Sicilia nei secoli XVII e XVIII, con particolare riferimento alla Sicilia occidentale in cui egli soprattutto operò.

Qui, com'è noto, un linguaggio di transizione dalle forme rinascimentali e manieristiche (cosiddetta corrente gaginesca) a quelle barocche si era attuato con l'opera vigorosa di Mariano Smiriglio (1561–1636), Pietro Novelli (1603–1647), Natale Masuccio (1561–1619) ed altri, anche se a volte anonimi, svoltasi nella prima metà del '600. [4] Soprattutto interessante, per l'influsso esercitato sulla prima attività dell'Amico, risulta la Chiesa del Collegio Gesuitico, innalzata a Trapani dal Masuccio a cominciare dal 1614 circa.

Negli ultimi decenni del secolo Paolo e Giacomo Amato importavano da Roma a Palermo aspetti di cultura più compiutamente barocca, come la pianta ellittica, la navata unica, i risentiti effetti plastici e chiaroscurali negli ornamenti dei prospetti. Anche queste forme, ad un certo momento, costituiranno motivo di fondamento culturale per l'architetto trapanese; tanto più che esse erano già oggetto di imitazione e di studio per architetti come Andrea (1664–1730) e Nicolò Palma (1693–1779) pure ecclesiastici e trapanesi, ma operanti a Palermo, con cui l'Amico ebbe certo dimestichezza nel suo soggiorno in questa città. Ma già verso la metà del secolo il Guarini aveva fatto conoscere a Messina, specie con la chiesa poi distrutta dall'Annunziata, le suggestive novità del linguaggio borrominiano. Una stretta affinità di impostazione generale ed andamenti ritmici tra la prima opera dell'Amico e la facciata, appunto, dell'Annunziata del Guarini, induce a ritenere che di essa il nostro abbia avuto esperienza diretta o che l'abbia attentamente studiata sulle stampe.



Fig. 1 – G. B. Amico, Trapani: facciata della Chiesa del Purgatorio (*Fot. Bertolino*)

I pochi altri fatti primarii dell'architettura siciliana del '700 (Vaccarini a Catania, l'urbanistica di Noto, Gagliardi e discepoli a Noto, Modica, Ragusa, ecc.) non sembrano aver avuto quasi tangenza con l'opera dell'Amico, onde qui si tralasciano; se se ne toglie, forse, il fenomeno cospicuo delle ville palermitane, a cui, specie per gli scaloni esterni, il nostro dovette dare qualche contributo. [5]

Gioverà piuttosto ricordare l'opera ancora assai poco nota di un architetto continentale, il crocifero pistoiese Giuseppe Mariani, che in una deliziosa chiesetta ad Alcamo, proprio mentre vi opera l'Amico, e con accenti personali spiccatamente rococò, riprende lo schema di S. Ivo alla Sapienza del Borromini.



Fig. 2 – G. B. Amico, Trapani: particolare della facciata della Chiesa del Purgatorio

E gioverà ancora ricordare, a bene intendere i varii aspetti dell'opera dell'Amico, la cultura trattatistica, elemento formativo essenziale e diffusissimo, specie in ambienti periferici e nel ceto religioso, naturalmente incline ad una concezione artistica eminentemente retorica e didascalica, come sarà anche dimostrato, per l'architetto trapanese, da una sua opera a stampa, di cui diremo.

L'opera più antica dell'Amico, da quanto ci è dato conoscere, è anche una delle sue più impegnative e notevoli: la facciata della chiesa del Purgatorio a Trapani (*figg.* 1–2),[6] del 1712–14.[7] Il fondamento del suo linguaggio va cercato, congiuntamente, nello studio della locale facciata del Masuccio per i Gesuiti,[8] e delle opere del Borromini e del Guarini attraverso le stampe, o per il secondo, in una diretta esperienza a Messina.[9] Dal primo, e cioè dal Masuccio, derivano alcuni motivi della composizione, come il plastico portale a colonne e timpano spezzato, gli appiattiti pilastri che scompartiscono la facciata, il raccordo tra le ali e il centro soprelevato mediante statue degradanti, l'occhio di luce rotondo sulle porte laterali e qualche altro elemento minore. Dal Guarini sembra attinta, invece, l'impaginatura complessiva del prospetto, specie nei due motivi essenziali della composizione slanciata, a tre ordini sovrapposti, coronati a loggetta campanaria, e del movimento ondulato nello sviluppo orizzontale. Notate queste ampie derivazioni, (e nonostante gli incompleti e malfatti restauri dei danni bellici, specie nei fianchi della loggetta campanaria) è giusto osservare, però, che l'Amico ritrova un suo accento particolare di misura e di sobria eleganza, in cui si fondono elementi di gusto classico e manieristico, con quelli del barocco o, meglio, barocchetto.

Segue l'interno di una chiesetta monacale, progettato dall'Amico nel 1721 per il Monastero di S. Caterina a Calatafimi,[10] (*figg.* 3–4), con più spiccati interessi ornamentali e rococò. Ciò mi pare evidente, sia nel tentativo di animare lo spazio rettangolare con cappelline concave, sia nei pilastri corinzii scanalati, nell'intaglio delle cornici, nel coro intagliato sull'ingresso e nei coretti monacali nel presbiterio. Più sviluppati e coerenti, nel senso di una maggiore armonia tra movimento spaziale ed elementi decorativi, troveremo questi accenti rococò più tardi, in una chiesetta pure monacale e di provincia, del 1745: S. Pietro di Erice.

Qualche anno dopo l'Amico è ad Alcamo, dove lascia parecchie opere, di cui la più notevole è certamente la chiesa di S. Oliva, iniziata nel 1723.[11]

Trattasi di uno schema a navata unica, coperta a botte, senza transetto nè cupola, in cui sono accentuati e bilanciati il senso longitudinale e quello verticalistico (*figg.* 5–6). L'andamento delle pareti è animato dal sinuoso giuoco degli alti e sporgenti pilastri a sagoma trapezoidale, che creano effettivamente, in pianta come in alzato, un gradevole movimento, cui si associa la sobria

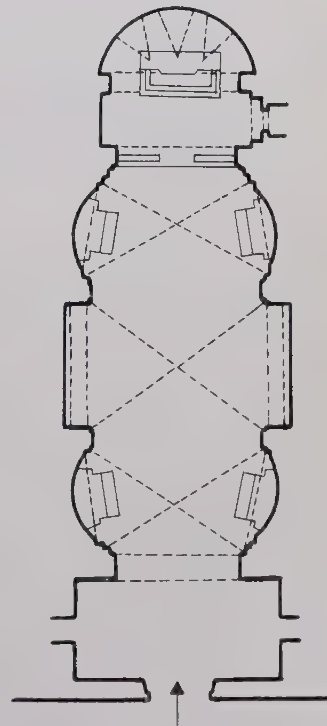


Fig. 3
Calatafimi (Trapani), Chiesa di S. Caterina, di G. B. Amico. Schizzo della pianta



Fig. 4 – G. B. Amico, Calatafimi: Chiesa di S. Caterina. Interno

eleganza dei marmi variegati che li rivestono. [12] Sicchè anche qui l'Amico realizza un suo gusto armonioso, misurato e discreto, tra manierista e barocchetto, senza ricerca di vistoso decoro e, tanto meno, di enfasi barocca.

Nel 1725, alla morte del Napoli, l'Amico viene nominato " Architetto regio ,, , cioè ingegnere di fiducia del Vicerè di Sicilia; [13] in conseguenza di tale nomina, che ci dice come la sua fama fosse uscita ormai dal ristretto ambito trapanese, egli si trasferisce a Palermo, dove rimane, presumibilmente, sin verso il 1736.

Tra i primi lavori che gli furono affidati nella capitale dell'Isola, figura la Colonna dell'Immacolata in piazza S. Domenico per cui l'Amico rimaneggiò un progetto in parte già attuato del domenicano Tommaso Maria Napoli, al quale certamente spetta il merito inventivo di tale opera vivace, che riecheggia con gusto la moda dei cippi e colonne romane, ispirandosi altresì, nella zona basamentale, al locale monumento a Filippo V avanti il Palazzo Reale.

Integralmente opera dell'Amico, invece, è la facciata della Chiesa di S. Anna, anche se non conosciamo esattamente gli anni d'inizio e fine dei lavori. [14] Ma prima di esaminare quest'opera cospicua, e per ragioni di ordine cronologico, sarà opportuno un cenno circa un'opera a stampa: il già citato " Architetto pratico ,, , di cui esce a Palermo, nel 1726, il primo tomo. La riproduzione dell'allegorico disegno che è nel frontespizio interno ci sembra più adatta di qualsiasi descrizione ad illustrare il contenuto dell'opera. Il fine dell'autore è quello di spremere i classici trattati, Vitruvio, Serlio, Vignola, ecc., per offrirne il succo ai giovani desiderosi di apprender l'arte di ben costruire. Dice anche, nella prefazione, che in architettura non v'è nulla da inventare; si tratta solo di tradurre in buona pratica quanto i trattatisti hanno scritto. Nel testo, poi, non vi è teoria né questioni generali di gusto, ma solo regole, teoremi e disegni per le varie parti dell'architettura religiosa o civile e militare. Tutta l'impostazione dell'opera, il cui secondo tomo uscirà nel 1750, rivela dunque il contrasto sempre latente nell'Amico tra la sua mentalità erudita, didascalica e non di rado accademica, e il suo gusto concreto, così orientato verso gli aspetti più vivi della cultura architettonica contemporanea. [15]

La facciata dell'anzidetta Chiesa di S. Anna (*fig.* 7) che non era ancora ultimata nel 1736, [16] testimonia come l'Amico, a Palermo, sia stato assai colpito dalle recenti opere di Giacomo Amato, che recano una viva eco del barocco romano rainaldesco, il più gradito e seguito in quel momento. Desunto dalla Pietà dell'Amato è qui, infatti, il motivo delle colonne, sia per il loro completo aggetto dalle pareti, che crea un vivacissimo gioco chiaroscurale, sia per la loro distribuzione, specie per le coppie che inquadrano la zona centrale del prospetto. Ma ben diversa è, come si vede, la funzione plastico–spaziale che, unitamente al movimento delle pareti concavo–convesse, esse adempiono; onde tutt'altro è anche, nel complesso, il significato stilistico dell'opera. Mentre l'Amato, con il suo doppio verticale e parallelo (la parete di fondo e le colonne sovrapposte) pur attingendo al barocco rainaldesco di S. Maria in Campitelli rimane ligio ad un concetto spaziale in fondo statico e quasi virtuosistico o manieristico, il più intenso e barocco movimento si realizza invece nella facciata dell'Amico. Onde giustamente, mi pare, il Wittkower notò l'originalità (it is additive...) di essa, sia rispetto all'impalcatura scenografica dell'Amato che alle " similari strutture romane ,,; anche se poi, per non essere a conoscenza della caduta del terzo ordine di coronamento, la disse " priva di

slancio ,, (lacks the dynamic sweep).[17] A proposito di questo terzo ordine che più non possediamo, è facile pensare che, come quello antecedente del Purgatorio a Trapani, doveva essere da un lato in qualche rapporto di forma o di concetto con la citata Annunziata messinese del Guarini[18] mentre non senza influsso dovette essere, dall'altro, sulle più tarde e slanciate architetture del Gagliardi nella Sicilia orientale.

Altra opera di notevole interesse tecnico e artistico, eseguita a Palermo, dovette essere il rinnovamento del Campanile della cattedrale normanna, di cui ci rimane soltanto il ricordo (e non sappiamo sino a che punto fedele) in una stampa del 1761 (Leanti) (*fig.* 8), essendo stato a sua volta sostituito, nell'ottocento, da quello neogotico del Palazzotto.

Un nuovo e fervido ciclo di attività si apre col ritorno a Trapani, avvenuto probabilmente verso il 1736; in tale anno infatti ottenne l'ambito innalzamento della chiesa di S. Lorenzo ad " Insigne collegiata secolare ,, , mentre nel 1739 lavora alla chiesa della Luce, ora distrutta, e nel '40 al nuovo prospetto della chiesa ora citata di S. Lorenzo, che si abbellisce per la nuova dignità.[19]

L'interno di questa chiesa era stato realizzato nel tardo '600 dal P. Bonaventura Certo, messinese, che prima ancora aveva realizzato la chiesa di S. Francesco. L'ordine inferiore del prospetto dell'Amico è costituito da un classicistico portico di tre arcate a tutto sesto (*figg.* 9–10) chiaramente ispirato a quello antistante la citata chiesa di S. Francesco, mentre il secondo ordine, seppure incompleto, affida il suo carattere decorativo al più vivace e interessante movimento spaziale della massa centrale convessa, raccordata ai due campanili laterali mediante due alette concave (*figg.* 9–11). Si può cogliere qui il gusto borrominiano già notato in opere precedenti, ma alquanto più trito e cincischiato negli elementi plastici; il confronto col prospetto di S. Anna a Palermo, testè esaminato, riesce quasi sorprendente, se non si tien conto della coerenza sostanziale, almeno per la parte superiore, attraverso il movimento delle masse, sia pure diversamente sensibilizzate alla luce degli elementi ornamentali sovrappostivi.

Seguono due chiese di notevoli centri in provincia di Trapani: la chiesa del Crocefisso a Calatafimi, iniziata nel 1741, e quella di S. Pietro ad Erice, ultimata nel 1745.[20] La prima è ad unica navata longitudinale, senza transetto, con volta a botte, altari laterali incassati nelle pareti e suddivisi da paraste corinzie, su cui corre un'appiattita trabeazione. Le edicolette che inquadrano questi altari minori ricercano effetti decorativi nell'uso di colonne tortili e coronamenti bizzarri, così come in tutta la chiesa cercano di

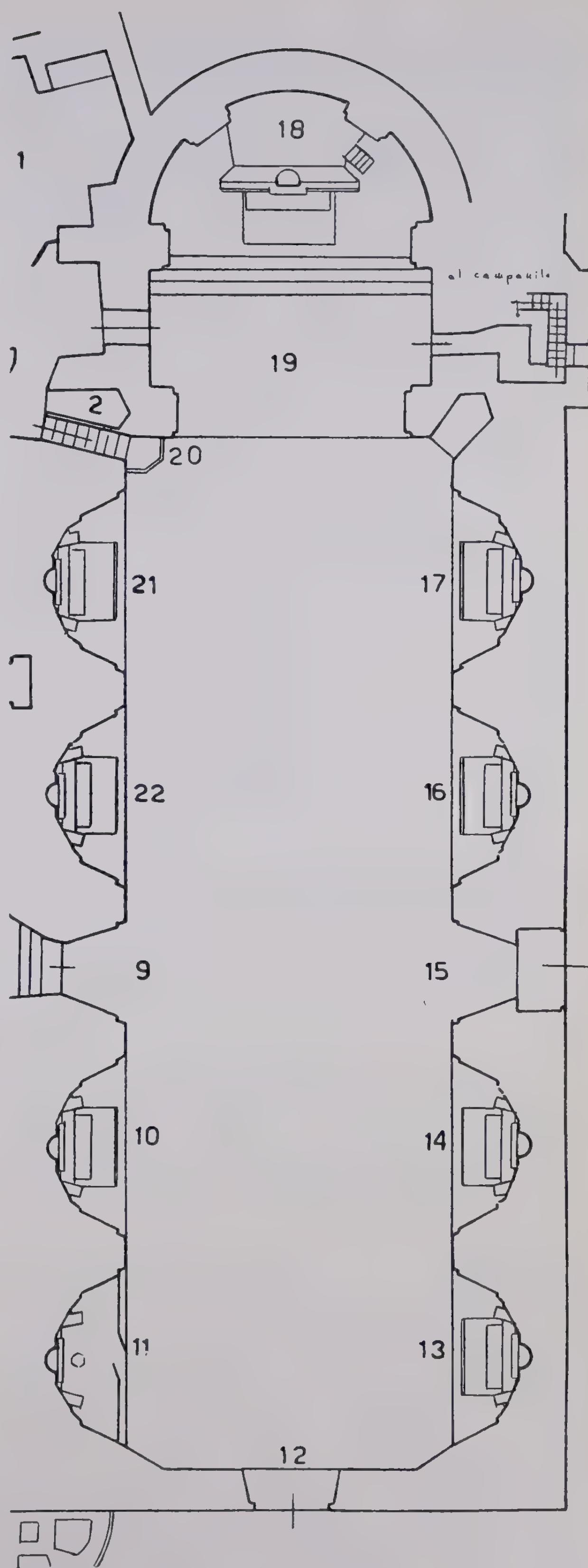


Fig. 5 – G. B. Amico, Alcamo: Chiesa di S. Oliva. Pianta



Fig. 6 – G. B. Amico, Alcamo: Chiesa di S. Oliva. Interno (*Fot. Alterocca*)

ottenere e in parte realizzano un'atmosfera di serena e vivace letizia i bianchi stucchi delle pareti, di capitelli, cornici, fregi ed ornamenti varî.

L'impressione che dà l'insieme è quella di un bel salone rococò per concerti e ricevimenti mondani; ma questo, com'è noto, non è certo uno scandalo nel gusto del tempo. L'inquadratura dell'altar maggiore, tuttavia, con le imponenti colonne su cui imposta il timpano curvilineo è una nota di classicità che, senza riuscir discordante, s'inserisce nel contesto rococò, conferendogli anzi, per contrasto, maggior risalto.

Nella piccola chiesa monacale di S. Pietro ad Erice, di cui realizza solo l'interno (*fig.* 12), il linguaggio barocchetto investe più direttamente la materia architettonica, cioè lo spazio, specialmente nell'impianto planimetrico di tipo ellittico; anche se si esaurisce, infine, nel consueto e alquanto modesto repertorio di stucchi, inquadrature di altari, coro e coretti intagliati, che richiamano sia la recentissima chiesa del Crocefisso che quella più antica di S. Caterina a Calatafimi eseguita, come questa, per un monastero di suore

Ben altro tono assume la voce dell'architetto, nel progettare, a Trapani, la ricostruzione in forme moderne della chiesa trecentesca a tre navate dell'Annunziata (*fig.* 13), appartenente al ricco ordine carmelitano; progettazione risalente pure al 1741, anche se l'inizio dei lavori avvenne probabilmente più tardi. Riprendendo l'assai diffuso e a lui caro schema della navata unica, l'Amico pensa di arricchirlo e renderlo addirittura monumentale e magnifico addossando alle pareti un ordine grandioso di colonne ioniche, sormontate da una adeguata trabeazione e da una serie di telamonii, per sostenere le ricadute del soffitto a botte con lunette.

Tale idea viene senz'altro realizzata, ma i lavori si prolungano oltre la morte dell'artista (1754) e allora i telamonii del progetto (ricordo probabile di quelli classici del tempio di Giove Olimpico ad Agrigento) vengono sostituiti con pilastrini a soprassesto piuttosto tozzi, e, forse anche, scarsamente funzionali; non ultima causa di un certo senso di vuoto e di freddezza che scaturisce dall'insieme. Ma un tale effetto era già come implicito nell'equivoco mentale del progetto; quello, cioè, di animare il grande spazio venuto fuori dall'abbattimento delle navate gotiche e dal rialzo della copertura, senza un reale movimento di pareti, senza effettive note di colore, ma con la sola imponenza e col purismo palladiano del solenne " ordine ,, parietale. Si aggiunga anche, dopo l'eliminazione dell'occhio gotico sulla facciata, una certa falsità di luce per le ampie alte e affrontate finestre, i cui effetti si elidono a vicenda. Il risultato generale è quel certo senso di vuoto e di freddezza cui si è accennato, nonostante il palese sforzo di evitarlo col forte aggetto e le rilevanti dimensoni degli elementi plastici; ma, indubbiamente, un forte handicap era rappresentato dall'obbligo di lasciare intatti i muri d'ambito della chiesa gotica, di cui invece potè essere meglio modificato il presbiterio, nascondendone il catino absidale a vele e costoloni, portando avanti l'altare maggiore e facendolo sormontare da una cupoletta ellittica.

Anche la Chiesa di S. Francesco a Marsala, che si deve collocare nel fervido decennio 1740-50, ci parla un linguaggio alquanto freddo, purista e accademizzante, cui non dovettero essere estranei l'ordine committente e una voluta imitazione dell'omonima e già citata chiesa trapanese del P. Bonaventura Certo. Vi si può riscontrare, è vero, qualche elemento caratteristico del barocchetto dell'Amico, come la leggera e vivace trabeazione sulle cappelle, di bianco stucco rialzato da bordini neri, che corre anche nel cappellone, o le estrose inquadrature degli altari minori con colonne di vario risalto e timpani irregolari. Ma non sono, questi elementi, sufficienti ad avvivare la rigidezza di un concetto architettonico che trova anche giustificazione, sul piano pratico, nella voluta semplicità francescana. È da notarsi, anzi, che nel tamburo della cupola ottagona vi è un accento addirittura geometrizzante, vero



Fig. 7 – G. B. Amico, Palermo: facciata della Chiesa di S. Anna (*Fot. Soprint. Monumenti, Palermo*)

e proprio preludio neoclassico. Ma ecco che, ancora a Marsala, nella chiesa di S. Maria della Grotta, [21] l'Amico ci offre una pittoresca cupoletta a mattonelle maiolicate e l'intelligente soluzione della facciata ottenuta sagomando la nuda parete di una latomia, con due alette oblique che determinano l'arretramento prospettico del centro, sormontato da balaustra. Leggere note pittoresche e pittoriche, come si vede, forse anteriori, però, alla citata chiesa di S. Francesco. Poichè un'altra opera, che riteniamo l'ultima o tra le ultime dell'Amico, datata 1748 nella targa del timpano, c'induce a credere che, negli ultimi anni, questi si sia consapevolmente orientato verso il gusto neocinquecentesco e classicheggiante che si era andato diffondendo in Italia, specialmente a Roma, nel secondo quarto del secolo: la facciata del Carmine di Licata (*fig.* 14). Evidente è il ricordo della architettura barocca palermitana e in particolare della severa chiesa di S. Gioacchino all'Olivella [22] (*fig.* 15), ed evidente anche il gusto del movimento e dei contrasti, come ci dicono le piccole ali oblique e concave, le nicchie dei due ordini, l'aggetto chiaroscurale di cornice e timpano curvilineo, a torre campanaria, che richiama il coronamento del Purgatorio a Trapani e forse quello distrutto di S. Anna a Palermo.

Ma al di là di tutto questo e coerentemente col modello palermitano è evidente la tendenza ad attenuare i giochi e le vibrazioni, sia di linee che di luci, fondamentali nel linguaggio delle sue facciate precedenti, il Purgatorio di Trapani, S. Anna di Palermo, S. Lorenzo a Trapani; si vedano le piatte lesene, la mancanza di statue, l'eguale larghezza dei due ordini, il prevalere delle superfici lisce e delle linee rette, al confronto degli elementi ben diversi dei prospetti ora citati. [23] Ne viene una impressione di forme sapienti ma stilizzate, disegnative e poco sensibili alla luce, che ci conferma nel pensare che l'Amico, nella sua tarda età, abbia sentito vivo il richiamo alla compostezza e alle geometriche



Fig. 8
G. B. Amico, Palermo: vecchio campanile della Cattedrale (dal Leanti)

armonie che andavano diffondendo, se non proprio Vanvitelli e Iuvara, certo il Galilei e il Fuga. Ciò è confermato, del resto, da altre opere di questo momento, [24] e doveva tornare non difficile a chi si era educato prevalentemente sulle opere manieristiche, sui trattati e sul barocco classicistico.

Tralasciando parecchie opere minori, spesso di valore prevalentemente pratico, e, ovviamente, le varie altre perdute o totalmente trasformate senza alcuna memoria descrittiva o grafica, possiamo ormai trarre un giudizio sintetico sull'opera dello architetto trapanese, in senso artistico e culturale. Sulla scena della architettura siciliana del '700 egli non fu proprio una figura di primo piano, come Paolo e anche Giacomo Amato, il Vaccarini e il Gagliardi. Gli mancò soprattutto una sicura coerenza di gusto e di linguaggio, una chiara coscienza dei valori lirici e la forza di affermarli su di ogni altro interesse, pratico, retorico o vagamente ornamentale. Il che non sorprende e almeno si spiega, tenendo conto delle fortissime limitazioni di cultura e di mezzi dell'ambiente in cui visse, salvo i pochi anni palermitani, in cui, con la facciata di S. Anna, dimostrò quanto di più il suo ingegno avrebbe potuto dare. Le sue opere principali, tuttavia (Purgatorio di Trapani, S. Caterina di Calatafimi, S. Oliva di Alcamo, S. Anna di Palermo, S. Lorenzo di Trapani, il Crocefisso di Calatafimi, l'Annunziata di Trapani, S. Pietro di Erice, S. Francesco di Marsala, il Carmine di Licata), stanno a testimoniare oltre le discrete qualità di gusto e di misura, un appassionato e ammirevole fervore di ricerca, riferimenti, acquisizioni culturali, con una prevalente inclinazione verso le forme del barocchetto post–borrominiano, venato, qua e là, da inserzioni classicistiche, e trapassato, in ultimo, in un purismo alquanto accademico che non è ancora neoclassicismo, ma non è più barocco o rococò.

Vincenzo Scuderi

REGESTO BIOGRAFICO DI G. B. AMICO
(*Si includono solo le opere di sicura datazione*)

3–2–1684 – Nasce in Trapani da famiglia molto povera (Ferro).

1700 – Sino a questa data, presumibilmente, fa il sagrista nella Chiesa del Purgatorio (Ferro).

1705 – Prende gli ordini sacerdotali, avendo studiato da autodidatta (Romano).

1712–14 – Facciata del Purgatorio a Trapani (date incise).

1720 – Salemi – Chiesa della Catena (documenti).

1721 – Calatafimi, Chiesa di S. Caterina (documenti).

1723 – Alcamo, Chiesa di S. Oliva (documenti; Mirabella).

1725 – Viene nominato Architetto Regio e si trasferisce a Palermo (Romano, Giuliana Alajmo).

1726 – Innalza la colonna dell'Immacolata (Architetto Pratico e Di Marzo – Ferro).

1726 – Pubblica il I tomo dello " Architetto Pratico ".

1733 – Esegue disegni, firmati e datati, per la Biblioteca del Monastero di S. Martino delle Scale (Manoscritti di questo Convento).

1736 – La facciata di S. Anna a Palermo è al secondo ordine (La Plaza).



Fig. 9 – G. B. Amico, Trapani: facciata di S. Lorenzo. Ordine superiore (*Fot. Bonventre*)



Fig. 10 – G. B. Amico, Trapani: facciata di S. Lorenzo. Portico



Fig. 11 – G. B. Amico, Trapani: facciata di S. Lorenzo. Campanile

1736 – Ottiene la dignità di " Insigne Collegiata „ per la Chiesa di S. Lorenzo a Trapani (Ferro, Romano).

1739 – Appresta un progetto che riesce vincitore su di un altro concorrente, per la chiesa della Luce in Trapani (Documenti, Fonte).

1740 – Lavora alla Chiesa di S. Lorenzo a Trapani (Ferro, Romano).

1741 – Appresta il progetto per la ricostruzione della Chiesa dell'Annunziata a Trapani (Architetto Pratico).

1742 – Alcamo, Chiesa di S. Pietro (Lapide).

1742 – Pubblica il " Catechismo storico del Concilio di Trento „.

1743 – Viene nominato Ciantro (Capo del Capitolo) della Collegiata di S. Lorenzo (Ferro).

1744 – Esegue il portico e loggiato nord del Seminario di Mazara (Documenti, Quinci).

1745 – Calatafimi, Chiesa del Crocefisso (Longo, Bonaiuto).

1745 – Erice, Chiesa di S. Pietro (Castronovo).

1746 – Trapani, Catafalco in S. Lorenzo per esequie di Filippo V (Architetto Pratico).

1748 – Licata, Facciata della Chiesa del Carmine (Architetto Pratico e lapide).

1750 – Pubblica a Palermo il II volume dell'Architetto Pratico.

3-9-1754 – Muore in Trapani.

1) Per una sintesi di elementi biografici si rimanda al regesto in appendice. Tali notizie, oltre che da lapidi, documenti ed altri testi citati nelle note sono tratte soprattutto da:

Benigno, *Trapani Sacra e Profana*, Ms. presso Biblioteca Fardelliana in Trapani; Di Ferro G. M., *Biografie dei trapanesi illustri*, Trapani 1830, vol. I, pp. 27–35; Romano S., *G. B. Amico e la sua opera architettonica e scientifica*, in *Archivio Storico Siciliano*, a XLII (1917), p. 240 ss.

2) Calandra, G., *Breve storia dell'Architettura in Sicilia*, Bari 1936, p. 134, nota 1; Di Stefano G., *Sguardo su tre secoli di architettura*, in *Atti del VII Congresso di Storia dell'Architettura*, Palermo, 1956, p. 402.

3) V. Caronia S., *Il Barocco in Palermo*, quivi 1935; idem, *Il periodo barocco*, in *Atti del VII Congresso di Architettura*, Palermo 1953; Wittkower R., *Art and Architecture in Italy*, 1600–1750, London, 1958, p. 265.

4) Per un esame attento ed aggiornato della cultura architettonica del tardo '500 e del '600 a Palermo, V. Grazia Pezzini, *Giacomo Amato e l'architettura barocca a Palermo*, in corso di stampa; per lo Smiriglio e il Novelli, vedi soprattutto i cenni del Di Stefano in *op. cit.* (con bibliografia); per il gesuista Natale Masuccio si veda, ora, l'accurato studio di Francesco Boscarino (*L'architetto messinese Natale Masuccio*) in " Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura della Università di Roma ", n. 18, 1956.

5) Sul Vaccarini è ancora fondamentale l'appassionato studio del Fichera, *G. B. Vaccarini e l'architettura del '700 in Sicilia*, Roma 1934; sul Gagliardi ha condotto una prima indagine il Bottari, in *Palladio*, II, 1958; per le ville palermitane e il problema delle scale vedi il prezioso libretto dello Ziino, *Contributo alla storia della architettura del '700 in Sicilia*, Palermo 1950.



Fig. 12 – G. B. Amico, Erice: Chiesa di S. Pietro



Fig. 13 – G. B. Amico, Trapani: Chiesa dell'Annunziata

6) Un elenco di sue opere è stato fatto dallo stesso Amico e pubblicato, senza indicazioni cronologiche, alla fine del secondo volume del suo *Architetto Pratico*: spesso però trattasi di soli interventi di consolidamento o rifacimento parziale.

7) Le due date si leggono sullo zoccolo in pietra sotto le statue, ai lati del portale.

8) Ci assicura d'altronde il suo principale biografo, il Ferro, che nei suoi anni giovanili " non saziavasi di contemplare le opere erette in Trapani dai più insigni architetti ,,... Vedi G. M. Di Ferro, *op. cit.*, p. 27.

9) Non sembra che l'Amico sia mai stato a Roma; unica ad affermarlo è stata l'Accascina, ma senza fondamento documentario storiografico o stilistico (V. Accascina, *Pietro Passalacqua architetto messinese a Roma.* in *Archivio Storico Messinese,* Serie III, vol. II, 1951).

10) La costruzione ebbe luogo dal 1721 al 1728 come rilevasi dai documenti della Curia Vescovile di Mazara, Mazzo 18 Calatafimi, il cui contenuto relativo alla Chiesa mi è stato comunicato dal Rev.mo Can. Taranto, che qui ringrazio.

11) Atto di obbligazione dei murifabbri a costruire la chiesa secondo il disegno fatto dall'Abate D. Giovanni Amico, in Not. G. Di Blasi, Novembre 1723; v. Mirabella, *Alcamo Sacra*, quivi 1956, p. 254, nota 7.

12) L'effetto policromo di questi marmi di appiattito rivestimento non ha nulla da dividere tuttavia colla pesante fastosità dei noti apparati a " mischi e tramischi ,, di molte chiese e cappelle palermitane; questo gusto, forse anche per mancanza di mezzi, ebbe nel trapanese solo qualche sporadica manifestazione nel '600.

13) V. Ferro, *op. cit.*, p. 28 e A. G. Alaimo, *Gli architetti regi in Sicilia*, in *Illustrazione siciliana*, Palermo 1956.

14) L'attribuzione, comunque, è ormai sicura, oltre che per la citazione nell'Architetto Pratico, anche per i documenti trovati da G. B. Comandè, *La facciata di S. Anna in Palermo*, Roma 1948.

15) Eccessive appaiono, per l'Architetto Pratico, sia le critiche di vuotaggine di Angelo Camolli, *Bibliografia storico–critica dell'architettura civile ed arti subalterne*, Roma 1792, IV, p. 221; sia, soprattutto, la qualifica di " teorico insigne ,, che l'Accascina dà al Suo autore, nel citato articolo su Pietro Passalacqua.

16) V. La Plazza, *La Regia in trionfo*, Palermo 1736, p. 209.

17) Per la caduta del terzo ordine vedi Comandè, *op. cit.*, e per il giudizio del Wittkower pure *op. e loc. cit.*

18) L'Annunziata del Guarini si può vedere riprodotta in Accascina M., *La formazione artistica di Filippo Iuvara*, I, in *Boll. d'Arte*, 1956, p. 44.

19) Per la chiesa della Luce ved. V. Fonte, *La chiesa di Maria SS. della Luce*, Trapani 1927, p. 52 ss.; per S. Lorenzo, Ferro *op. cit.*, p. 30.

20) Per la Chiesa di Calatafimi, oltre il solito *Architetto Pratico*, vedi Longo, *Ragionamenti istorici sopra le colonie dei troiani in Sicilia*, Palermo, 1810, p. 349; inoltre dal *Libro di introito ed esito della fabbrica del SS. Crocefisso di questa città di*



Fig. 14 – G. B. Amico, Licata: Chiesa del Carmine



Fig. 15 – A. Palma, Palermo: Chiesa di S. Gioacchino alla Olivella

Calatafimi fatto in quest'anno 9 ind. 1746, fol. 46, conservato nell'archivio della stessa chiesa si rileva:

" A 27 aprile onze novi tt. 14 g. 8 per detto tesoriere di Mancuso sono li stessi pagati al Rev/mo Sac. e Decano Dr. D. Giovanne Amico per suo regalo come Architetto per portarsi in questa [città] in piantare e fare il disegno della nova chiesa e altro come per mandato ed epoca in detto notar Colombo in detta giornata ,,.

Per la chiesa di Erice, G. Castronovo, *Erice Sacra*, Ms. inedito presso la Biblioteca di Erice, 1875, c., p. 106.

21) Ricostruzione di una precedente chiesa basiliano–normanna.

22) Questo interessante prospetto, del 1727, è opera di quell'Andrea Palma, pure sacerdote–architetto di origine trapanese, citato nella premessa e ormai riconosciuto autore del prospetto del Duomo di Siracusa, su cui varrebbe forse la pena di condurre uno studio, unitamente a Nicolò Palma, al Ferrigno e ad altri di questo tardo '600 e primo settecento siciliano. Per ora abbiamo solo i documenti del Meli (*Degli architetti del Senato di Palermo, A. S. S.* 1938) e i brevissimi cenni critici del Calandra e del Di Stefano.

23) È probabile che a questa facciata si siano ispirati, almeno iconograficamente, il Gagliardi e il Sinatra, progettando quelle omonime e vicine di Noto e di Scicli. V. Bottari, *op. cit.*

24) Vedi specialmente l'apparato funebre in S. Lorenzo a Trapani per le esequie di Filippo V (1746) in Di Stefano, *op. cit.*, fig. 37; la chiesa matrice del Borgetto (Palermo) e quella di Vita (Trapani) anche più classicheggianti del monumento funerario.

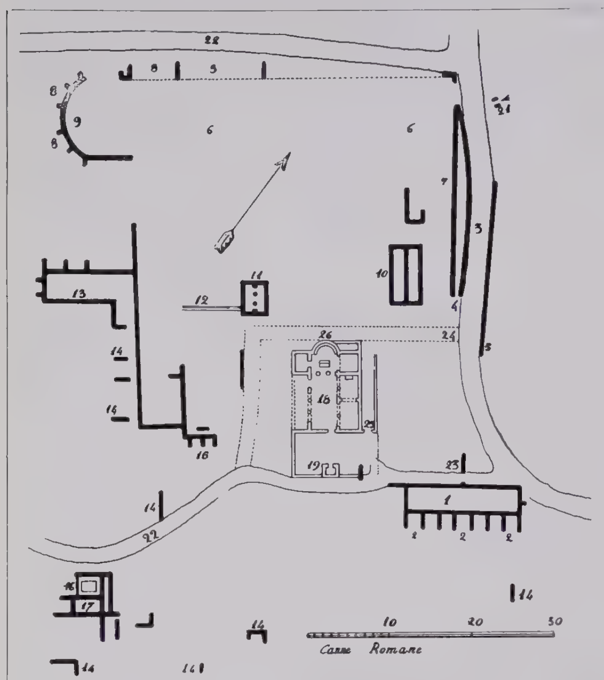


Fig. 1 – Montebuono, planimetria delle così dette Terme di Agrippa e sito della chiesa di S. Pietro (n. 18). Da A. Guattani, *Monumenti sabini*, Roma 1828, tomo II, p. 120

RESTAURI NEL LAZIO SETTENTRIONALE

I. – La chiesa di San Pietro in Montebuono

L'antica origine della chiesa di S. Pietro in Montebuono (diocesi suburbicaria di Sabina e Poggio Mirteto, provincia di Rieti) sembra, secondo una tradizione cui anche autori recenti hanno dato un certo credito, di datazione abbastanza alta. [1] Si parla infatti del IV o del V secolo, sebbene le strutture che oggi si vedono appartengano al basso medioevo e precisamente ai secoli XII, XIII, XIV.

Vi è chi dice che la chiesa attuale sia stata eretta sulle rovine della ex chiesa di S. Donato, la quale a sua volta sarebbe sorta sui resti di un leggendario tempio della Fortuna, che si vuole sia stato dedicato da Agrippa. In verità essa sorge (*fig.* 1) nell'area di un vasto monumento antico, nel quale il Guattani pensava di riconoscere le terme di Marco Agrippa figlio di Lucio, mentre altri [2] vi ravvisano invece una villa di Agrippa, nella cui esedra gli abitanti della distrutta Taramne, quando fondarono il castello di Montebuono, avrebbero costruito il sacro edificio.

Il Calza Bini, autore di un importante studio su questa chiesa, ne analizza la storia della costruzione, pubblica alcuni disegni, riassume graficamente in una pianta le fasi edificatorie delle singole parti, ed osserva, tra l'altro, che la chiesa "ebbe in origine due sole navate, perchè le cappelle sono non anteriori all'XI secolo". Egli riportava, nella pianta, le tracce, forse viste in fondazione, dei muri della prima fabbrica, poi demoliti; notava la solea, semplice e nudo sedile in muratura per i sacerdoti, che girava intorno all'abside come nel S. Salvatore di Calvi e nella Cattedrale di Fornovo (Vescovío); stabiliva infine un rapporto di analogia col S. Salvatore di Calvi, anch'essa a due navate.

Le osservazioni che abbiamo potuto compiere durante la preparazione del progetto e lo svolgersi dei lavori di restauro ci hanno permesso di constatare come l'attuale chiesa sia del secolo XII; come però nei secoli XIII–XIV furono eseguiti restauri ed innovazioni importanti. Al XIII appartengono, nelle loro forme gotiche, le due cappelle con volte a crociera, tra le quali

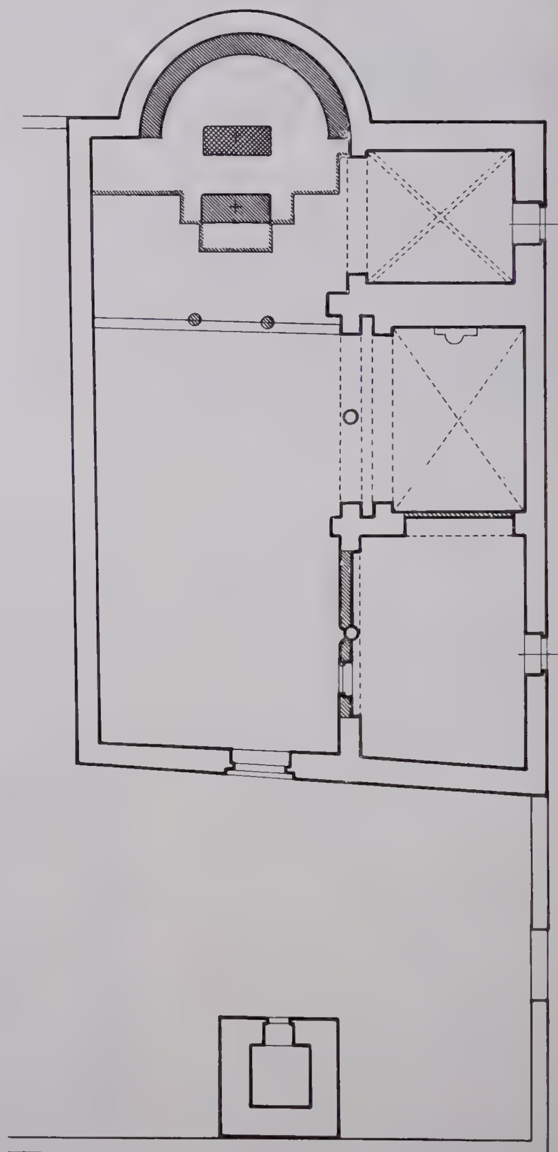


Fig. 2 – Montebuono, Chiesa di S. Pietro. Pianta, prima dei lavori di restauro, col progetto di demolire e ricostruire in arretramento l'altare

è particolarmente notevole quella con costoloni, accanto all'abside. Al XIV deve ascriversi il ciclo di decorazioni pittoriche ad affresco dell'abside e delle cappelle.

Nei primi anni del secolo XV 3) la pieve extramurale decade, perchè la parrocchia viene trasferita all'interno del paese, e S. Pietro conserva solo una funzione cimiteriale. La porta della nuova chiesa reca infatti incisa la data che il Serafini trascrive: MCCCC · T.S. DIE V M[*ens*]IS MAGI. Non cade però in un abbandono completo, giacchè verso la metà del Quattrocento nuovi affreschi vengono ad aggiungersi e, in parte a sovrapporsi a quelli che già esistevano, e dei nuovi nell'abside si conserva anche una firma e una data: *Jacopo de Rocca Antica fecit 1450*.



Fig. 3 – Montebuono, Chiesa di S. Pietro. L'interno, prima del restauro, nel luglio 1951. Si notino le lesioni

Sebbene lo studio compiuto dal compianto prof. A. Calza Bini sia stato molto diligente, a me non sembra del tutto dimostrato che la chiesa avesse in origine due navate, ma, col Guattani, sarei d'opinione che le navate fossero tre (*fig.* 1, dal Guattani; *fig.* 2, stato attuale, all'inizio dei lavori). Nella parete destra di quella centrale, dove furono inserite le cappelle (*fig.* 3), le colonne sono di spoglio: una di queste è stata ora rimessa in luce abbattendo la muratura più tarda che la soffocava nel suo spessore.



Fig. 4 – Montebuono, Chiesa di S. Pietro. L'interno, a restauro compiuto

Il campanile sorge isolato e posto, come a S. Maria di Tuscania, dinnanzi alla porta della chiesa, alla distanza di poco più di una diecina di metri. Ha la base quadrata; sulle pareti liscie fino a quasi la metà dell'altezza si elevano due piani incompleti con bifore a pilastro, divisi dal consueto tipo di cornice a modiglioni di marmo e fasce intercalate a denti di sega in laterizio. Dai resti dell'ultima cornice, già di marcapiano, ora di coronamento sotto la gronda del nuovo tetto, si suppone che vi fosse almeno un piano, ma anzi si ritiene che ve ne fossero due.

La muratura è formata da pietrame calcareo squadrato in conci regolari legati con malta, e qua e là si trovano incorporati nella struttura frammenti romani. Il primo ordine di archetti è privo di ornamenti: gli archi sono costituiti da conci di pietra alternati a mattoni. Il secondo ordine di archetti mostra un motivo più ricco: una cornice in laterizio formata di tre filari in successivi aggetti sottolinea il piano d'imposta legando come con una fascia continua le quattro pareti esterne del campanile; gli archi, tutti in laterizio, sono coronati da una ghiera di mattoni messi in piano e portati in aggetto, mentre all'unione degli estradossi di ogni coppia di archi è collocata una losanga quadripartita in diagonale, pur essa in laterizio.

La tecnica è quella di una maestranza romano–laziale, forse tuscanese ed operante anche a Bracciano, e i caratteri richiamano, tra gli altri, quelli del campanile della vicina Taràno, che è datato al principio del XII secolo e, con ogni probabilità, al 1114, come un'epigrafe sembra attestare. Per certi aspetti il campanile di Montebuono pare alquanto più arcaico di quello di Taràno, perciò non è improbabile possa essere anteriore; quindi, col Serafini, converrà ritenerlo del secolo undecimo.

Nella sua opera sulle torri campanarie di Roma e del Lazio nel Medio Evo il Serafini, parlando della chiesa di



Fig. 5 – Montebuono, Chiesa di S. Pietro. Cappella a destra dell'abside dopo il restauro

S. Pietro di Montebuono, ne lamentava — nel 1927 — il pessimo stato di conservazione e così concludeva: " Purtroppo ora di essa almeno il campanile è destinato alla rovina, privo com'è di una qualunque copertura ".

Quando [4] la Soprintendenza ai Monumenti del Lazio iniziò i lavori di restauro, trovò la chiesa nelle più deplorevoli condizioni di abbandono. Il tetto era crollato in più punti, il pavimento era in parte distrutto, i primi due archi ribassati della navata erano stati murati un paio di secoli fa' per ricavare nella prima cappella a destra una camera mortuaria (*fig.* 3).

La Soprintendenza ha provveduto a riparare e integrare la compagine della struttura muraria, a rifare il tetto su capriate in vista, a richiudere con voltine le innumerevoli celle ossarie ricavate sotto il pavimento, il quale è stato poi rifatto in cotto. Si è abbattuto il muro seriore che occultava la prima colonna a destra, riaprendo così il vano e bonificando tutto l'interno (*fig.* 4); sono stati consolidati gli affreschi, sistemate le aperture, rifatti gli infissi. È stato rifatto l'altare e lo si è collocato più indietro, nella presumibile posizione di quello originario: si è posto a sostegno dell'antica mensa un frammento di fusto di colonna romana; si sono arretrati fino ad allinearli come si conviene i gradini che separano il presbiterio dalla navata. Il restauro della cappella in fondo a destra (*fig.* 5) è stato curato in modo particolare.

Nel campanile (*fig.* 6) è stata risarcita la muratura, consolidati gli elementi costitutivi delle cornici con l'integrazione delle parti mancanti, e rifatto il tetto.

Il monumento è così tornato a nuova vita, pur nella sua modesta funzione di cappella del cimitero.

II. – L'Ancoraggio della facciata di S. Maria della Quercia in Viterbo

Nei muri longitudinali della navata centrale, al di sopra degli archi e in prossimità della parete di facciata della chiesa di S. Maria della Quercia in Viterbo, [5] erano apparse preoccupanti lesioni. La Soprintendenza ai Monumenti del Lazio teneva sotto costante controllo il fenomeno statico che s'andava manifestando, finchè un giorno le biffe di vetro si ruppero, e fu chiaro che la facciata



Fig. 6 – Montebuono, Chiesa di S. Pietro. Il campanile durante i lavori di restauro



Fig. 7 – Viterbo, S. Maria della Quercia. La facciata durante i lavori. Si notino, in alto, ai lati del finestrone rotondo, le testate delle catene superiori

cominciava a inclinarsi in avanti, con lo strappo delle strutture di risvolto.

Per determinare le cause della rotazione furono eseguiti alcuni saggi nelle fondazioni, onde accertare se vi fosse un cedimento e un'alterazione del loro piano di appoggio. Questi saggi esclusero l'ipotesi di un cedimento.

Esaminando in sezione la struttura del muro si è constatato che alla differenza di peso specifico tra il nucleo murario portante ed il bugnato lapideo di rivestimento — differenza che sposta verso l'esterno la verticale baricentrica, risultante dei pesi — si aggiunge il momento indotto dalla sporgenza del cornicione e del timpano, sicchè la proiezione del centro di gravità del sistema si trova in sezione in prossimità del lembo anteriore del terzo medio.

Stabilita così la diagnosi della vera causa del dissesto statico, per opporre un contrasto efficace all'azione lenta, ma già in atto, di rovesciamento in avanti della facciata, si è agganciata quest'ultima (*fig.* 7) a strutture in grado di resistere per la loro stessa inerzia e per l'estensione del braccio assegnato alla forza del momento di rotazione di verso contrario.

Per uscir subito dal discorso astratto, precisiamo che la facciata è stata ancorata ai muri longitudinali della navata centrale mediante quattro robusti tiranti o catene, due per parte, in ferro tondo del diametro di mm. 50 ciascuna, e della lunghezza, rispettivamente di m. 50 quelle superiori e di m. 30 quelle inferiori: le prime ricorrono all'altezza del soffitto, le seconde sono sopra la trabeazione che divide la zona a colonne dalla parete con le finestre (*fig.* 8). Altre due catene collegano la facciata con i muri esterni delle navate laterali (rivedasi la *fig.* 8).

La flessione in avanti, comprimendo il piano verticale anteriore del prospetto, aveva determinato rigonfiamenti notevoli nel bugnato, che dava segno di distacco dalla compagine muraria, non solo per le cause anzidette, ma anche per la malta troppo magra con la quale il rivestimento lapideo era stato allettato.

Si è dovuto perciò riprendere dal basso in alto tutto il bugnato, a cominciare dalla zoccolatura di basamento: si sono sostituite le lastre rotte, rimosse quelle vecchie; nel ricollocare in opera sia le lastre originarie integre, sia le nuove, si sono inserite grappe e grappe–mensola rompitratta di sostegno, usando beveroni di cemento invece della malta comune.

Risanato così tutto il bugnato, sono stati restaurate anche le porte in legno scolpito, opera di artigianato locale del secolo scorso. Sono stati anche sistemati i tetti, con

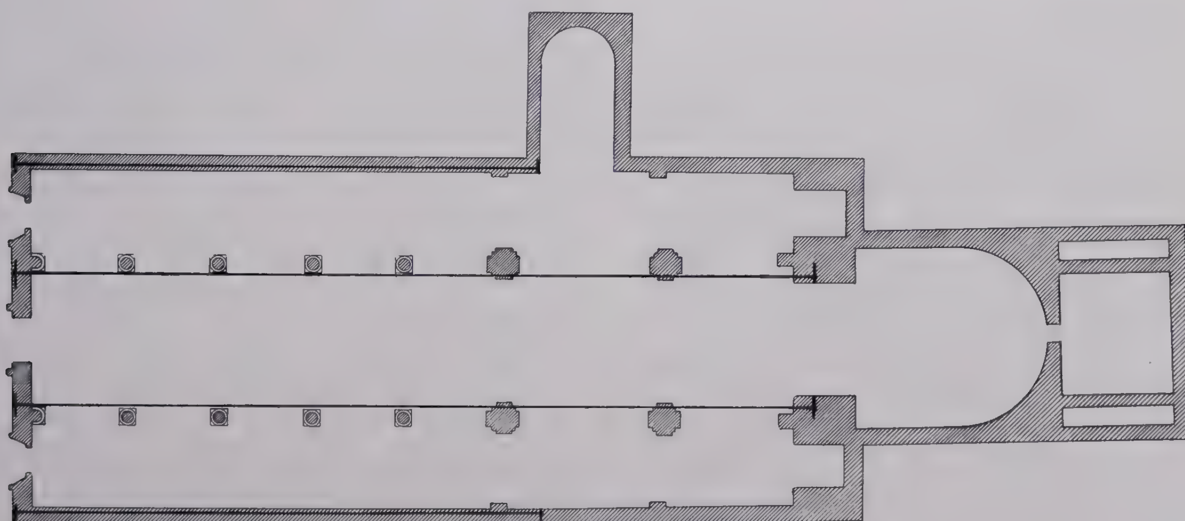


Fig. 8 – Viterbo, S. Maria della Quercia. Pianta schematica dimostrativa della posizione – nell'interno della chiesa – delle catene di contenimento, atte ad impedire la rotazione in avanti della facciata

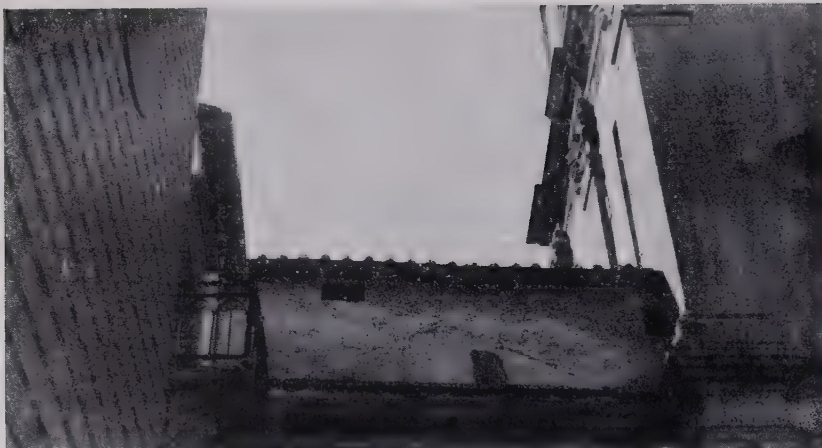


Fig. 9 – Viterbo, S. Maria della Quercia. Il vecchio passetto di collegamento tra il convento e il campanile



Fig. 10 – Viterbo, S. Maria della Quercia. La nuova, aerea passerella di collegamento tra il convento e il campanile



Fig. 11 – Viterbo, S. Maria della Quercia. Altra veduta della passerella del campanile

il rinnovamento di una buona parte della loro orditura; una cura speciale è stata dedicata alla cupola e al lanternino, per evitare in futuro il così dannoso infiltrarsi dell'acqua piovana.

Per quanto riguarda il campanile, il quale, com'è noto, sorge isolato, alcuni metri in avanti a fianco della facciata, si è demolito il vecchio passetto di collegamento col convento. Si trattava di un braccio di corridoio gettato sopra travi di legno sostenenti due muretti e un tetto, all'altezza del secondo ordine architettonico della torre campanaria (*fig.* 9). Poichè la comunicazione diretta tra il convento e il campanile doveva in ogni modo essere assicurata, si è studiata una soluzione funzionale più leggera e priva quasi di valori volumetrici: una semplice soletta (*figg.* 10 e 11) con una ringhiera in ferro crea con i minimi mezzi la passerella necessaria e meno ingombrante.

III. – La Porta Romana in Ronciglione

La porta meridionale di Ronciglione, che s'apre sulla via Cassia verso Roma, appunto per questa sua posizione è detta Porta Romana. Per quelle facili attribuzioni che vorrebbero assegnare al Vignola, nel Viterbese, innumerevoli opere, la porta stessa da qualcuno è stata chiamata " Porta del Vignola ", ma, com'è ovvio, senz'alcun serio fondamento storico.

A un'importanza architettonica intrinseca, essa unisce un valore pittoresco e paesistico nei vari aspetti che assume il quadro dell'aggregato urbano e della natura rupestre del luogo (*fig.* 12).

Essa si compone dell'apertura centrale conformata superiormente a trapezio e di due pieni laterali. L'apertura si giova di un partito architettonico a bugne appiattite che continuano in conci pentagoni e in conci quadrangolari, con la chiave dell'arco–piattabanda in leggero risalto; partito a bugne che inquadra ai lati, in guisa di larghe lesene, la composizione, mentre il semplice e liscio fascione d'imposta che divide in altezza il sistema, e l'analogo fascione terminale, nel profilarsi in corrispondenza dei risalti della porta e delle lesene estreme, s'arricchisce plasticamente di qualche



Fig. 12 - Ronciglione, la Porta Romana. Veduta panoramica verso l'interno del paese

sobria e contenuta modanatura (*fig.* 13). E, mentre specchiature ad incasso scandiscono i campi di riposo laterali, ai valori di parete piena s'innesta, in alto, un coronamento a turgidi balaustri torniti; e pilastrini in corrispondenza degli assi verticali dei " pieni ,, architettonici in pietra sostengono, sulla sommità del fastigio, quattro eleganti gigli farnesiani.

Tre stemmi concludono con un felice tocco plastico di chiaroscuro la porta. Lo stemma in alto, nella zona piena di attico sopra l'asse principale, è della Casa Farnese: la corona ducale è sostenuta, ai lati, da due puttini. I due stemmi più piccoli, nei riquadri laterali superiori, recano leoni rampanti sostenenti una rocca: arma del Comune di Ronciglione.

La dicromía dei campi bianchi d'intonaco e del peperino grigio è quella consueta che conosciamo in tutto il Viterbese.

Al principio del nostro secolo un Sindaco fece aggiungere una torretta con un orologio. Questa aggiunta, se alterò l'espressione architettonica originaria della porta, ne aggravò pure l'equilibrio statico: si tenga conto anche del profilo estremamente ribassatto dell'arco, quale appariva nella facciata verso l'interno (*fig.* 14). Se si pensa a una scossa di terremoto abbastanza forte registrata nel 1919 e ad alcuni scoppi di bombe della recente guerra (1940–1944), si comprenderanno le cause remote di un peggiorare pericoloso delle condizioni di stabilità della porta, sicchè, constatato un grave segno di cedimento dell'arco (vedi lesione, *fig.* 14) si dovette provvedere a una forte puntellatura.

La Soprintendenza ai Monumenti ha dovuto affrontare e risolvere due problemi:

1) il consolidamento e il restauro dell'opera;
2) il problema della viabilità.

Quest'ultimo si presentava in tutta la sua urgenza: l'unico fornice, per di più molto stretto per il traffico moderno, obbligava in quell'unica strettoia il passaggio dei veicoli e quello dei pedoni, con quelle conseguenze gravissime facili ad immaginarsi, anche perchè la visibilità reciproca dei due tronchi di strada che vi s'innestano sulla stessa linea retta era pressochè nulla.

Per ovviare a questo inconveniente si sono aperti due passaggi laterali per i pedoni. Le riquadrature e gli incassi



Fig. 13 - Ronciglione. La porta pericolante puntellata, all'inizio dei lavori



Fig. 14 - Ronciglione, prospetto interno della Porta Romana. Le lesioni di cedimento dell'arco

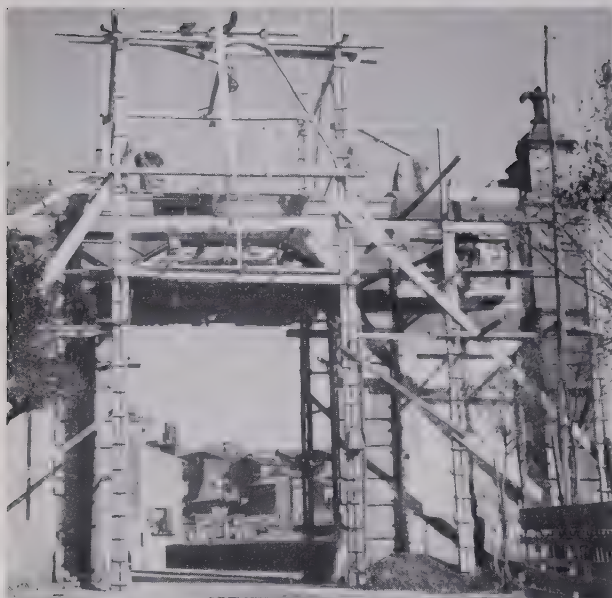


Fig. 15 – Ronciglione, Porta Romana. Demolita la torretta dell'orologio e smontati gli elementi della balaustra

esistenti sembravano quasi suggerire una soluzione di questo genere. Il problema della viabilità è stato perciò risolto nel miglior modo, compatibile con la tutela del monumento stesso. Il traffico dei veicoli è stato così distinto dal passaggio dei pedoni e, attraverso i due nuovi fornici minori, la visibilità è grandemente migliorata.

Questa soluzione ha portato, come conseguenza in campo statico, la necessità di rinforzare i piedritti dell'arco interno della porta principale. Per ottenere la richiesta sodezza dei piedritti, si sono attenuati gli sguinci delle spalle. L'arco policentrico che li sovrastava aveva frattanto dovuto essere abbattuto perchè versava in serio pericolo.

La torretta dell'orologio venne pure demolita perchè, se è stato utile alterare i pieni laterali aprendovi i due passaggi, si è voluto d'altronde ripristinare il coronamento nella sua terminazione piana, di origine.

L'arco poi è stato ricostruito in una forma pressochè identica a quella originaria; ma non proprio identica perchè, con attenuarne gli sguinci è diminuita la corda restando invariata la freccia.

Se la forma è assai vicina, quasi uguale anzi all'antica, la struttura invece rispecchia i nuovi mezzi tecnici al servizio del restauro. Terminata la demolizione della torretta

Fig. 16 – Ronciglione, Porta Romana. L'armatura di consolidamento



Fig. 17 – Ronciglione, Porta Romana. Il prospetto esterno a lavori compiuti

dell'orologio e lo smontaggio delle membrature architettoniche della balaustra (*fig.* 15), il profilo centinato della facciata interna della porta è stato ottenuto con ferri a doppio T incurvati, accoppiati e collegati fra loro, sospesi alla travatura a doppio T superiore a robustissimo sostegno del fastigio e a durevole collegamento dei pilastri (*fig.* 16). Una muratura di mattoni rifinita con un intonaco rustico ha completato il lavoro; consuete riprese, tassellature e sostituzioni di elementi in peperino hanno accompagnato il consolidamento statico delle strutture, fino a dare alla porta l'aspetto che oggi vediamo (*fig.* 17).

FRANCESCO SANGUINETTI

1) Su S. Pietro di Montebuono vedasi anzitutto A. CALZA BINI, *La chiesa di S. Maria di Fianello in Sabina*, in *Rassegna d'Arte*, Milano 1916 nn. 11 e 12, pp. 281–288. Inoltre cfr. F. P. SPERANDIO, *Sabina sacra e profana*, Roma 1790; A. GUATTANI, *Monumenti sabini*, Roma 1828, tomo 2°, p. 120; Mgr. A. SERAFINI, *Torri campanarie di Roma e del Lazio nel M. E.*, Roma 1927, 2 voll.

2) Cfr. A. CALZA BINI, *op. et loc. cit.*, p. 282.

3) A. SERAFINI, *op. cit.*, vol. I (testo), paragrafi 142, 167, 265, 325, 326; fig. 269; per l'epigrafe cfr. nota 1 a p. 104.

4) Nel 1952.

5) Intorno alla chiesa di S. Maria della Quercia vedansi, tra l'altro: A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, vol XI, parte I: *L'architettura del Cinquecento*, Milano, Hoepli 1938; pp. 452-543 e fig. 494; C. PINZI, *I principali monumenti di Viterbo*; Id., *Nuovi documenti su S. Maria della Quercia*, in *Archivio storico dell'arte*, 1890, p. 322; G. GIOVANNONI, *Antonio da Sangallo il Giovane*, 2 voll., Roma 1959, I, p. 305 ss.



Fig. 1 – Fossanova, Portale dei Conversi durante i lavori di liberazione



Fig. 2 – Fossanova, il passaggio dei Conversi con il portale rimesso in luce

RESTAURI NEL LAZIO MERIDIONALE

I. – Il Portale dei Conversi nell'Abbazia di Fossanova

Un monaco del dodicesimo secolo, nel riassumere la vita che si svolgeva nelle Abbazie Cistercensi, si esprimeva nel seguente modo:

" entro il nostro monastero abbiamo due monasteri: quello dei monaci e quello dei conversi ",.

Nei conventi, infatti, venivano accolti monaci e conversi che, però, vivevano separati in ambienti distinti. Mentre l'abitazione dei monaci, secondo la Regola, doveva essere nel chiostro, quella dei conversi occupava l'ala ovest della costruzione monastica. I conversi abitavano fuori del chiostro in un edificio speciale che comprendeva vari ambienti: il dormitorio, il refettorio, la camera per riscaldarsi, l'infermeria ecc.; locali che permettevano l'organizzazione di una vita separata dai monaci. Essi non potevano stare abitualmente nel chiostro ma in alcuni giorni di festa (Natale, Pasqua, Pentecoste) si recavano al Capitolo dei monaci per ascoltare, dal portico del chiostro, il sermone dell'Abate. La domenica assistevano alla messa senza, però, prendere posto nel coro dei monaci. In quasi tutte le abbazie i loro scanni erano sistemati in corrispondenza delle prime campate della chiesa e vi accedevano attraverso passaggi speciali.

La decisione di accogliere nel convento i conversi fu presa per consentire ai monaci l'osservanza completa della Regola. Celebrati gli uffici religiosi, che assorbivano quasi tutto il giorno e parte della notte, restava loro poco tempo per dedicarsi ai lavori manuali che pur dovevano essere curati per assicurare la vita materiale alla comunità religiosa.

L'assunzione di uomini adatti soprattutto al lavoro manuale si rendeva, quindi, necessario ed i conversi, assolvendo ciascuno il proprio compito, apportavano reali benefici alla comunità. Diverse erano le loro mansioni come diverse erano le esigenze del monastero che, per vivere e prosperare con una economia a sistema autarchico, richiedeva lo sfruttamento razionale del lavoro. I conversi, avviati ad un mestiere, divenivano: tessitori, sarti, muratori, carpentieri, falegnami, calzolai, conciatori, mugnai, cuochi ecc. e nel settore agricolo: zappatori, vignaioli, pastori ecc. e tutti, con il proprio lavoro, contribuivano a rendere economicamente indipendente l'Abbazia. Prestando valido aiuto ai monaci e partecipando alla vita religiosa, essi rappresentavano una forza nel convento.

Anche gli edifici che formavano il monastero dovevano essere regolamentari; costruiti ed ubicati, cioè, in maniera consona alla vita che si svolgeva all'interno. Un'Abbazia doveva avere, entro lo spazio racchiuso nel recinto, tutto ciò che serviva alla vita dei religiosi e gli edifici, costruiti secondo un piano ben noto, dovevano essere adeguati ai bisogni della Comunità. L'edificio dei conversi, quasi sempre a due piani, si appoggiava, con il lato corto, alla fiancata della Chiesa conservando, il più delle volte, lo stesso allineamento della facciata. A piano terra, un

passaggio creato per accedere al chiostro, divideva il locale adibito a magazzino (situato vicino alla chiesa) da quello adibito a refettorio dei conversi (collocato dalla parte opposta). Una scala portava al primo piano dove una grande sala serviva da dormitorio comune.

Tutto era studiato in modo che i conversi non potessero entrare nell'abitazione dei monaci se non per assolvere a delle precise mansioni. In quasi tutti i monasteri francesi era stato previsto, in origine, un passaggio speciale, tra il portico occidentale del chiostro e l'abitazione dei conversi che permetteva di raggiungere la chiesa senza entrare nella parte del convento riservata ai monaci (Aiguebelle, Royaumont, Valmagne, Clairvaux, Preuilly, Noirlac, Pontigny, Fontenay, Vauclair, ecc.). Generalmente detto passaggio era scoperto — tanto che in qualche monastero aveva le dimensioni di un piccolo cortile (come a Citeaux) — ma poteva essere anche coperto e in questo ultimo caso assumeva l'aspetto di quello conservato a Font-froide. Quando il portico del chiostro si appoggiava direttamente alla parete dell'edificio dei conversi, il passaggio era formato da una galleria ricavata nella costruzione (come a La Charté-Dieu; Fountains, ecc.).

Due porte si aprivano sulla fiancata destra della chiesa; una dava nel chiostro ed era riservata ai monaci e l'altra, sistemata in fondo al passaggio dei conversi, serviva a questi per accedere direttamente all'interno del sacro edificio.

In Italia quasi tutti i monasteri mostrano ancor oggi le due porte sul prospetto laterale della chiesa e alcuni di essi conservano il passaggio dei conversi (Chiaravalle di Milano, Cerreto, S. Galgano, SS. Vincenzo e Anastasio alle Tre Fontane presso Roma, Casamari).

A Fossanova, dove l'ubicazione delle costruzioni segue rigorosamente lo schema imposto dalla Regola e dove ogni dettaglio è stato curato, mancava, fino a qualche anno addietro, la porta dei conversi. Per un complesso monumentale che conserva gli elementi principali dell'antica Abbazia e dove nessuna costruzione non autentica turba il chiaro organismo architettonico, la mancanza della porta dei conversi era quanto mai inspiegabile. Non potevamo neanche giustificare la sua assenza pensando che questa parte del monastero fosse stata costruita affrettatamente, perchè la scala che dall'interno della chiesa portava al domitorio dei conversi (da tempo scomparsa) denota che i cistercensi nell'edificare questo fabbricato hanno seguito un piano regolamentare. D'altra parte sappiamo che l'Abbazia di Fossanova, con la sua importante scuola " studium artium ", fu di esempio e di ammaestramento agli abitanti di vaste regioni, per cui la porta dei conversi (porta che troviamo nei monasteri sorti sul modello del nostro), almeno in origine, doveva essere stata realizzata e ubicata secondo le norme stabilite dalla Regola. In seguito, la necessità di rafforzare la parete della chiesa con un muro di maggiore spessore, avrà determinata la sua scomparsa. Ma l'esecuzione di quest'opera (che consiste nel contraffortare la struttura muraria fatiscente) non comporta necessariamente la demolizione della parete da consolidare. Generalmente il problema viene risolto costruendo un nuovo muro ammorsato, in più punti, alla vecchia muratura che, pertanto, conserva, sia pure in parte, il suo carattere.

Convinti che il muro in discussione non abbia avuto conseguenze tali da cancellare tutti gli elementi dell'antico portale, ci siamo accinti a fare delle ricerche. Prima del nostro intervento la zona in esame presentava un corpo di fabbrica, addossato al muro della chiesa. Detta costruzione occupava la parte terminale del passaggio dei conversi e non lasciava vedere la parete su cui doveva trovarsi la porta. Allo scopo di liberare il passaggio e di esaminare la muratura della chiesa, fu deciso di abbattere la costruzione. La parete esterna del sacro edificio, apparsa dopo la demolizione, presentava, in corrispondenza della terza campata, una struttura muraria dall'aspetto di un contrafforte. Detta struttura era appoggiata al muro della chiesa per un'altezza di circa metri quattro ed era fatta in conci di pietra lavorata come la restante muratura.

Dalla parte opposta si scorgeva, nella parete interna, una nicchia costruita in conci di pietra tagliata a ricorsi uguali a quelli del muro su cui era stata aperta.



Fig. 3 – Fossanova, Portale dei Conversi. Modanature: 1. Sezione dell'anello decorativo del fusto della colonna; 2. Sezione della base della colonna

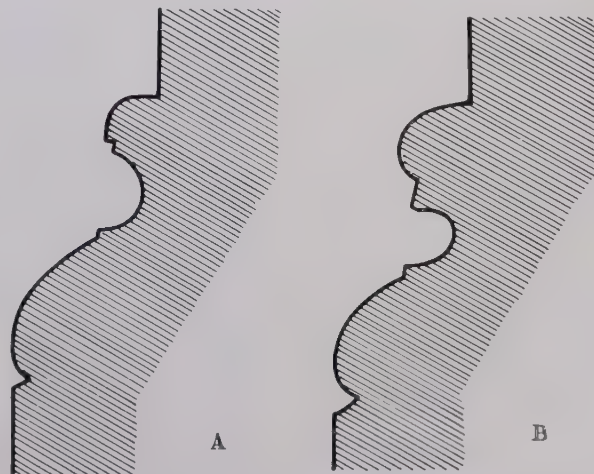


Fig. 4 – Modanature di base in chiese cistercensi francesi: A. Bouillon (Doubs); B. Silvacane (Bouche-du-Rhone), pilastro sud-est della crociera



Fig. 5 – Fossanova, Portale dei Conversi. Particolare della parte superiore

Desiderosi di sapere cosa nascondeva il contrafforte di cui sopra, abbiamo praticato delle aperture. Dopo le prime prove è apparsa, dietro il ringrosso del muro, una cornice in pietra che, per la sua conservazione, ci ha fatto sperare nel ritrovamento dell'intero portale. Le nostre speranze non sono andate deluse perchè, abbattuto il muro, si è visto in tutta la sua eleganza il portale dei conversi. Esso risale all'epoca in cui fu costruita l'Abbazia (consacrata nel 1208) e la sua composizione non lascia dubbi sulla conformità stilistica con le altre parti del monastero.

Le prime affermazioni, concrete e profonde, dell'arte gotica, coincisero con la fondazione dell'Ordine Cistercense (inizio del XII secolo). La Regola di S. Bernardo, però, [1] abolendo ogni sorta di decorazione e imponendo un organismo prestabilito, non solo limitava la costruzione alle forme essenziali (proibizione assoluta della pittura, della scultura statuaria, dei campanili in pietra, ecc.) ma vietava qualsiasi sostanziale trasformazione della composizione adottata.



Fig. 6 – Fossanova, Portale dei Conversi. Un capitello

Perciò l'architettura cistercense non riflette l'evolversi dello stile gotico ma resta pur sempre legata alle forme contenute nel primitivo schema. I cistercensi presero a modello le modeste chiese romaniche della Borgogna e nell'edificare le prime cappelle introdussero i nuovi elementi gotici che non tardarono ad affermarsi nei complessi abbaziali costruiti successivamente. [2] Ne derivò un tipo di architettura caratterizzato della prevalenza delle forme gotiche su quelle romaniche in edifici strutturalmente semplici e privi di qualsiasi decorazione (anni 1120 ÷ 1130). I monaci cistercensi portarono fuori della Francia il nuovo stile che, almeno all'inizio, si mantenne puro malgrado la distanza del luogo di origine. Così il complesso monumentale di Fossanova, opera di una organizzata Comunità religiosa, ci mostra, in un compiuto stile architettonico, le nuove forme elaborate in Borgogna. L'intervento, in qualche sua parte, delle maestranze locali, non turba il ritmo dei modelli stranieri trapiantati in Italia con tanto

impegno da dare vita ad un nuovo tipo di architettura.

Il portale da noi rinvenuto presenta i caratteri del gotico nascente. La sua composizione, d'ispirazione romanica, ha, infatti, gli elementi gotici che danno all'opera un carattere nuovo ed originale. L'assetto generale si riallaccia al tipo adottato in Francia nella chiesa di Beaune e ripetuto, con l'impronta del nuovo stile, in Italia a San Martino al Cimino e nelle chiese di S. Nicola e S. Maria a Fiume in Ceccano.

Il portale, a tutto sesto, comprende un vano rettangolare con lunetta costituito da una sola grossa lastra di pietra semicircolare, attorno alla quale gira una cornice formata da tori e gusci multipli — di diverse dimensioni — che scende fino a terra. Due colonne, tagliate a mezza altezza da un anello, sorreggono un arco scorniciato sormontato da una cornice aggettante che si appoggia su due piccoli modiglioni.



Fig. 7 – Fossanova, Portale dei Conversi. Particolare dell'anello decorativo che divide e collega i due elementi del fusto della colonna

Gli elementi che compongono la decorazione del nostro portale hanno un interesse particolare perchè rinnovano il vecchio repertorio romanico dando nuovo vigore alle forme decorative, in generale, ed alla scultura d'ornato, in particolare. Si deve alla presenza dei modelli stranieri la freschezza compositiva dell'opera che ammiriamo a Fossanova dove anche il profilo della più piccola cornice acquista una nuova espressione. L'organismo architettonico del portale, pervaso da un nuovo soffio di vita, mostra evidenti affinità con alcune composizioni francesi e pertanto si ravvisa in questo gruppo di monumenti una ispirazione di origine comune. Detta affinità esiste anche nei particolari costruttivi e decorativi che rappresentano l'arredo di ciascuna composizione.

Le due caratteristiche mensole che sorreggono il timpano hanno, per esempio, lo stesso aspetto di quelle esistenti nel transetto della Madeleine de Vezelay e nelle chiese di Givry, Sermizelles, ecc.

Anche le colonne anellate vennero usate in Borgogna nelle chiese d'Appoigny, Tannay, ecc. e in tutta la Francia dopo il 1120. Quelle che si trovano nella porta dei Conversi a Fossanova hanno, a metà altezza, un anello costituito da un toro schiacciato — a spigolo vivo — posto tra due cornici formate da scozie, listelli e piccoli tori rotondi. Colonne interrotte da anelli con profili più o meno ricchi di modanature le ammiriamo non solo nella stessa Abbazia, ma anche nelle chiese della regione come a Casamari, Amaseno, Ceccano, Ferentino, ecc. L'energia diffusa nelle modanature degli anelli delle colonne la ritroviamo nel profilo delle basi che risentono della forza impressa in ogni parte del portale.

Le basi, del tipo attico, hanno la scozia, assai profonda, in mezzo a due listelli tagliati non a spigolo retto ma secondo una linea inclinata verso l'esterno. Il toro inferiore, largo e schiacciato, ha in corrispondenza degli spigoli del plinto, un motivo ornamentale. La caratteristica forma di questa base, adottata in Francia (Pontigny, Chaalis, Jouy, Le Landais, Bonport) con variazioni più o meno sentite nella decorazione scultorea, è stata adoperata frequentemente in Italia come a S. Galgano, S. Maria d'Arabona, Amaseno, Casamari, Valvisciolo, ecc.

I capitelli sono un po' più svasati del normale come nell'Abbazia di Noirlac e nelle chiese italiane di S. Galgano, S. Martino al Cimino, ecc. Essi sono sostituiti da foglie piene molto rilevate che portano sulla punta una piccola palla (come nelle chiese di S. Androche de Salien e di S. Pére–sous Vezelay in Francia ed a Casamari, Valvisciolo, Amaseno, S. Martino al Cimino, ecc. in Italia) nonchè da un leggero fogliame che decora la parte inferiore della composizione. Le origini di questo capitello a foglie rigonfie o accartocciate con piccolo globo alle punte — possono essere ricercate nei tipi di Noirlac, La Prée, Le Landais, Pontigny, L'Epau, La Cour–Dieu, ecc.

Diversi dalle forme romaniche, i capitelli del portale di Fossanova — identici a quelli che si trovano nella chiesa di Michery — hanno, come ornamento, le sole foglie che sono semplici ma animate da un nuovo spirito inventivo



Fig. 8 – Fossanova, Portale dei Conversi. Particolare della base di una delle due colonne

per mezzo del quale l'interpretazione dei motivi floreali avviene attraverso l'intensa osservazione della natura.

L'ordine dato alla disposizione delle foglie, la loro plasticità ed il vigore della intera composizione, denota l'affermarsi dello stile gotico, estremamente vitale, destinato ad apportare sostanziali innovazioni in molti paesi d'Europa nonchè a cambiare il carattere della nostra architettura.

Un altro interessante particolare è rappresentato dalla lunetta la cui decorazione, in bassorilievo, consiste in una croce, con le braccia ornate a fiordalisio, iscritta in un trilobo che conferisce all'intero portale una nota di raffinata eleganza. Sappiamo che molte chiese borgognone del XIII secolo hanno i portali ornati in tale maniera (come la cattedrale di Langres, Vignes, S. Andrea in Terre Plaine, ecc.) ma anche in Italia il portale del chiostro di S. Martino al Cimino e quello nella chiesa di S. Maria della Vittoria a Scurcola Marsicana mostrano esempi di tale genere di decorazione.

Portali che riassumono i caratteri sopra descritti si ammirano nella stessa Abbazia (quello dei monaci e quello dell'infermeria) ma il portale dei conversi presenta una maggiore eleganza di linee ed una particolare ricchezza di elementi chiaroscurali.

La composizione, creata con motivi che raggiungono una compiuta armonia espressiva, rimane un esempio interessante dell'arte borgognona in Italia.

1) La Carta Caritatis fu redatta da Stefano Hardig tra il 1115 e il 1118.

2) Il 21 marzo 1098 Roberto lasciò l'Abbazia di Molesme e fondò il monastero di Citeaux; il 15 giugno 1115 S. Bernardo fondò il Monastero di Clairvaux.

BIBLIOGRAFIA

M. Aubert, *L'architecture cistercienne en France*, Paris 1947.
Bertaux E., *L'art dans l'Italie Meridionale*, Paris 1904.
Cassoni M., *La Badia di Fossanova presso Piperno, Notizie genealogico-storiche*, Roma 1910.
Chabeuf, *Celliers cisterciens – Revue de l'Art Chretien*, 1909.
Choisy Auguste, *Histoire de l'Architecture*. Editions Vincent, Fréal e C., Paris, 4, Rue des Beaux-Arts, 1954.
Cottineau L. H., *Repertoire topo-bibliographique des abbayes et prieurés*, Macon 1939.
Crozet R., *L'Abbaye de Noirlac e l'Architecture Cistercienne en Berry*, Paris 1932.
Dimier A., *Recueil de plans d'eglises cisterciennes*, Grignan, Paris 1949.
Enlart C., *Origines françaises de l'Architecture gothique en Italie*, Paris 1894.
Eydoux H. P., *L'architecture des eglises cisterciennes d'Allemagne*, Paris 1952.
Focillon Henri, *Art d'Occident – Le Moyen Age roman et gothique*, Librairie Armand Colin, Paris Boulevard Saint Michel, 1955.
G. Fontaine, *Pontigny – Abbaye Cistercienne*, Paris 1928.
Fraccaro De Longhi L., *L'Architettura delle Chiese Cistercensi Italiane*, Milano, Editrice Ceschina, 1958.
Frothingham A., *Introduction of Gothic Architecture into Italy by the French Cistercian monks*, American Journal of Archaeology, 1890.
Gantner I., *Kunstgeschichte der Schweiz*, Frauenfeld 1936–1947.
Gervaise D., *Histoire generale de la reforme de Cîteaux en France*, Avignone 1746.
Hahn H., *Die Frühe Kirchenbaukunst der Zisterzienser*, Berlino 1957.
Janauschek L., *Origines cistercienses*, Vienna 1877.
Lubin A., *Abbatiarum Italiae brevis notitia*, Roma 1693.
Mastrojanni F. S. O., *Precisazioni sulle tre abbazie cisterciensi di Marmosolio: Valvisciolo Sermonetano e Valvisciolo Carpinetano*, Analecta Sacri Ordinis Cisterciensis, Fasc. 3–4, 1959.
Oursel Ch., *L'art de Bourgogne*. B. Arthans, Paris, 6 Rue de Mézierés.
Rose H., *Die Baukunst der Cistercienser*, Munich 1916.



Fig. 9 - L'Abbazia di Valvisciolo in occasione del solenne ingresso di Pio IX

II. - Il restauro del Chiostro di Valvisciolo

Malgrado l'abbandono della Regola di S. Bernardo, da parte dei religiosi, l'Ordine conservò alcune leggi della " Carta Caritatis ".

La disposizione degli ambienti intorno al Chiostro, per esempio, restò immutato anche quando le chiese divennero grandi e le Abbazie ricche e potenti.

L'Abbazia di Fontenay fornisce lo schema generale a cui si attennero molti costruttori delle Chiese Cistercensi. Preceduta da un portico la Chiesa è a tre navate voltate a botte. Il transetto e l'abside sono pressocchè rettangolari come pure le campate della nave maggiore hanno il tracciato rettangolare (con il lato lungo parallelo alla facciata). Le campate delle navate laterali e quella d'incrocio hanno, invece, il tracciato quadrato. La pianta della Chiesa è quindi formata da elementi rettangolari e quadrati composti in uno schema semplice ma rigido.

A fianco della Chiesa c'è il chiostro con gli edifici conventuali. Gli ambienti che a piano terra circondano il suddetto chiostro sono: ad Est la sala capitolare, il parlatorio, la sala di riunione (locali che si trovano dalla parte del transetto della Chiesa); a Sud la dispensa, la cucina, il refettorio di fronte al quale una fontana è sistemata sotto un'edicola affiancata al portico; ad Ovest il refettorio dei novizî i magazzini ecc.

Al primo piano trovano posto i dormitori. Non tutti i costruttori delle Chiese cistercensi adottarono la stessa pianta, ma in Italia numerosi furono i monasteri sorti sul modello dell'Abbazia di Fontenay (Monastero di Chiaravalle presso Milano; Monastero di Cerreto; Monastero di Morimondo; Monastero di Chiaravalle della Colomba presso Fiorenzola; il Monastero di Rivalta; Monastero di S. Galgano presso Siena; Monastero dei SS. Vincenzo e Anastasio alle Tre Fontane presso Roma, l'Abbazia di Casamari ecc.). Tra tutti gli edifici di questo tipo quello di Fossanova ci sembra il più significativo, e pertanto ne riassumiamo i caratteri principali. La Chiesa (anno 1208) a tre navate, ha il transetto formato da due campate per braccio. Su ogni braccio si aprono due cappelle. Il coro, di forma rettangolare, è formato da due campate anch'esse rettangolari. Sopra la campata d'incrocio, di pianta quadrata, s'innalza il tiburio. Le finestre hanno quasi tutte il sesto rotondo mentre gli archi delle campate sono a sesto acuto. Le volte che coprono l'edificio sono eseguite a crociera. I costoloni compaiono soltanto nella volta che copre la campata d'incrocio. I tipici elementi dell'arte borgognona appaiono con chiarezza sia all'interno che all'esterno della Chiesa dove i contrafforti, le cornici, il tiburio mostrano il carattere unitario della costruzione.

Il Chiostro di pianta rettangolare è stato costruito in due tempi. L'aspetto generale non viene turbato dal

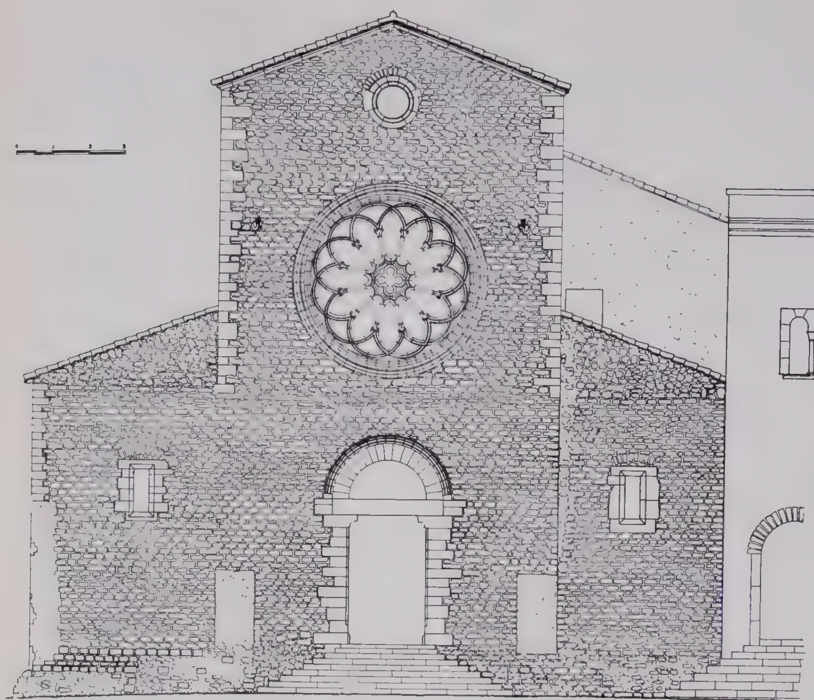


Fig. 10 - Abbazia di Valvisciolo, Prospetto della Chiesa. Scala 1 : 200

Il "cellarium„; i locali destinati alla foresteria e all'infermeria; altri locali adibiti a laboratori ed altri ancora (come il frantoio, il mulino, il forno ecc.) indispensabili alle esigenze della comunità, contribuiscono a dare una idea della fervida vita dell'Abbazia.

L'organismo architettonico del complesso monumentale esclude la presenza di maestranze locali e pertanto dobbiamo ritenere che monaci francesi abbiano riprodotto con gusto e perizia forme a loro ben note.

Si tratta delle prime manifestazioni del gotico — assai moderate — espresse in maniera precisa e unitaria. L'Abbazia di Fossanova e quella assai affine di Casamari (anno 1217) rappresentano gli unici esempî in Italia di un'architettura conservata nella sua espressione più compiuta.

Una confusione di date, di proprietari, di ordini religiosi ed anche di luoghi non ci consente di stabilire l'origine dell'Abbazia di Valvisciolo per l'omonimia con Valvisciolo di Carpineto.

Dobbiamo dunque rinunciare ad indagare l'anno di fondazione, possiamo però affermare che il complesso monumentale, eretto verso la metà del XIII secolo, appartiene al tipo delle costruzioni cistercensi.

fatto che tre dei suoi lati hanno forme romaniche e sono coperti con volte a botte mentre il quarto voltato a crociera presenta caratteri di un gotico maturo.

Il complesso degli edifici conventuali, basato sempre sullo schema di Fontenay, è molto sviluppato. Grandi ambienti circondano, infatti, il chiostro o sono collocati nelle immediate vicinanze.

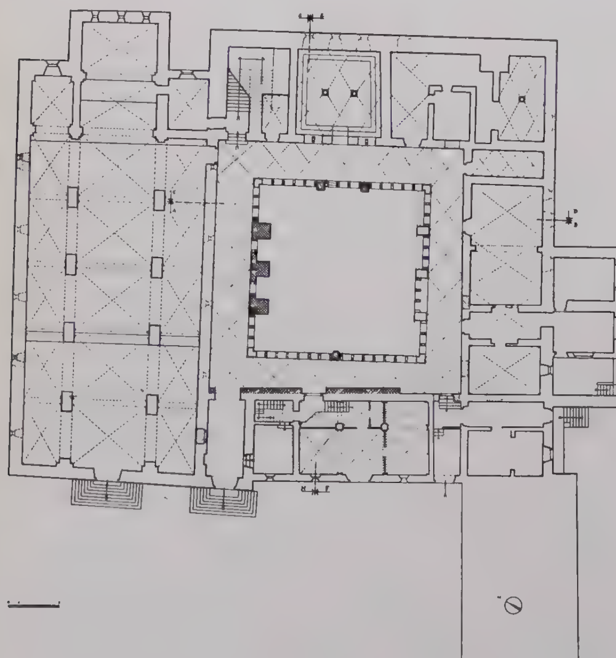


Fig. 11 - Abbazia di Valvisciolo, Pianta del piano terreno

L'assetto generale rispecchia infatti l'organismo della vicina Abbazia di Fossanova: la Chiesa con a fianco il Chiostro circondato da edifici conventuali. La semplicità che troviamo in Valvisciolo non può essere scambiata per una corrente d'arte diversa da quella cistercense: semmai denota una maggiore aderenza ai criteri stabiliti da S. Bernardo.

Il complesso monumentale mostra una omogeneità di costruzione difficilmente riscontrabile in altri monasteri dove spesso si nota qualche parte, meglio sviluppata, che acquista maggiore importanza delle altre. Tale equilibrio rappresenta una particolarità apprezzabile dell'Abbazia di Valvisciolo che dalla pianta sorge in maniera organica ed uniforme.

La Chiesa è dissimile da quella di Fossanova ma l'essenzialità delle sue forme rispecchia gli edifici cistercensi.

La pianta, che presenta uno schema poco frequente, appartiene allo stesso tipo di costruzione come lo dimostrano le chiese di Camp in Germania, di Iranzu in Spagna e di Valbenoite in Francia.

L'interno della Chiesa ha aspetto unitario ma l'abside e la prima campata sono state costruite in epoche diverse dalla rimanente parte dell'edificio; di ciò se ne ha conferma osservando le pareti esterne dei muri perimetrali.

La Chiesa è a tre navate ripartite in cinque campate; manca del transetto ma il coro (costruito o ricostruito dopo la Chiesa) è di forma rettangolare come negli altri edifici di questo tipo. Robusti pilastri rettangolari (larghi ma tozzi) sorreggono gli archi trasversali. Detti pilastri,

sormontati da cornice posta come capitello anche sulle lesene, rispecchiano le forme delle chiese di Vaux-de-Cernay e di Erberbach che hanno lo stesso organismo architettonico di Valvisciolo.

Gli archi delle navate sono a sesto acuto mentre le finestre hanno quasi tutte l'arco a pieno centro. Nell'abside notiamo tre finestre a sesto acuto sormontate da un oculo secondo il modello cistercense.

La presenza contemporanea di ricordi romanici e di forme gotiche non può meravigliare giacché i costruttori cistercensi adoperarono indifferentemente, nello stesso edificio, elementi architettonici appartenenti alle due correnti d'arte.

Il prospetto principale della Chiesa è dominato da un grande rosone ad archetti la cui ricchezza contrasta con l'austerità dell'intera facciata. Questa venne sopraelevata nel 1585 per consentire la costruzione del tetto. Prima di questi lavori, le volte a crociera che coprono l'edificio erano rimaste in vista all'esterno (come a Fossanova, a Sermoneta ecc.) e pertanto esse apportarono una nota estranea a questo tipo di architettura. L'apposizione del tetto servì, quindi, a proteggere le volte ed a completare l'assetto dell'edificio.

Oltre all'ingresso principale, situato sul prospetto, la Chiesa ha altre porte: quella del cimitero; quella del chiostro; quella dei conversi, sistemate secondo gli usi cistercensi. Come a Fossanova e a Casamari, dalla Chiesa si accede al convento per mezzo di due porte aperte sul fianco destro dell'edificio di cui una immette direttamente nel chiostro.

La semplicità di forme che si nota nella chiesa la ritroviamo nel chiostro di pianta quadrata. Esso ha il portico formato da colonnine abbinate reggenti archetti a tutto sesto. Le basi con il toro schiacciato (qualcuno provvisto di foglie protezionali agli angoli) nonchè i capitelli a fogliame risentono l'influsso della corrente d'arte d'oltralpe.

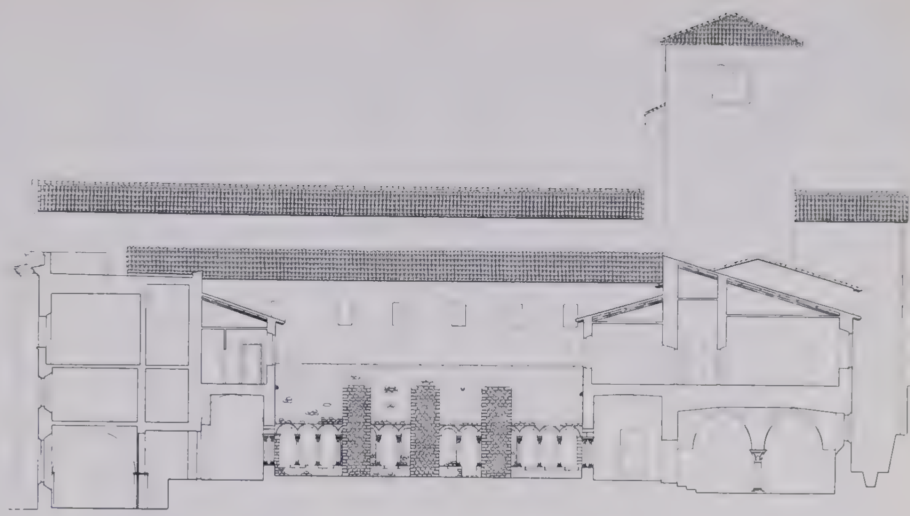


Fig. 12 - Sezione E F prima dei restauri

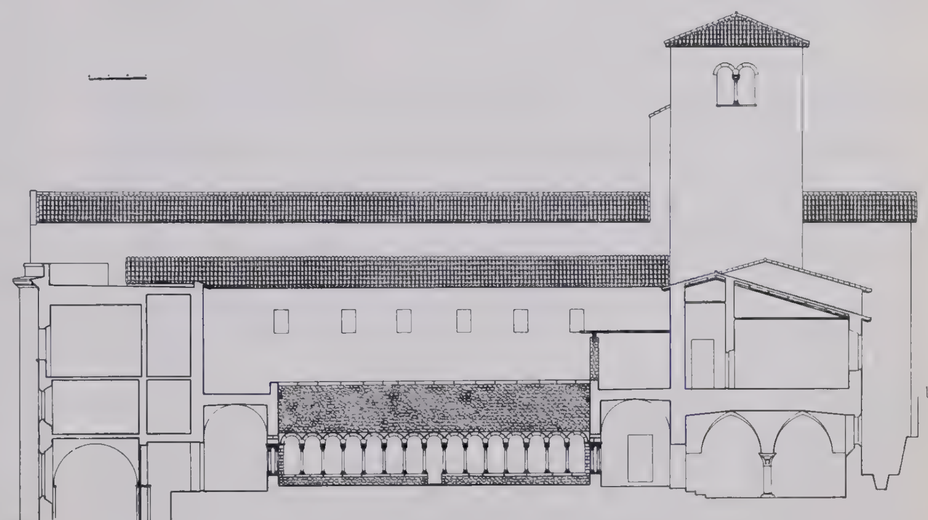


Fig. 13 - Sezione E F dopo i lavori

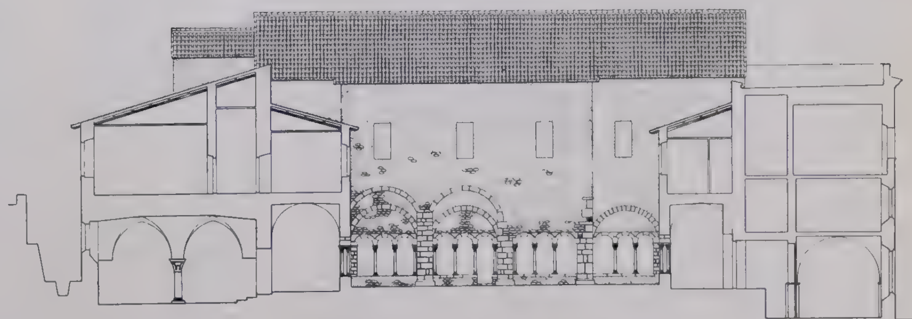


Fig. 14 - Sezione G H

Nell'aspetto originario, però, il chiostro di Valvisciolo è meglio raffrontabile ai chiostri romanici che non a quelli dei monasteri cistercensi italiani tra i quali solo pochissimi presentano gli stessi caratteri. Citiamo ad esempio il chiostro di Fossanova che in tre lati è simile al nostro nelle

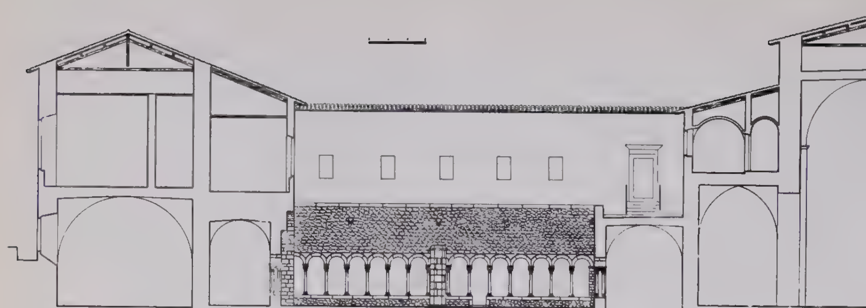


Fig. 15 - Sezione C D dopo i lavori

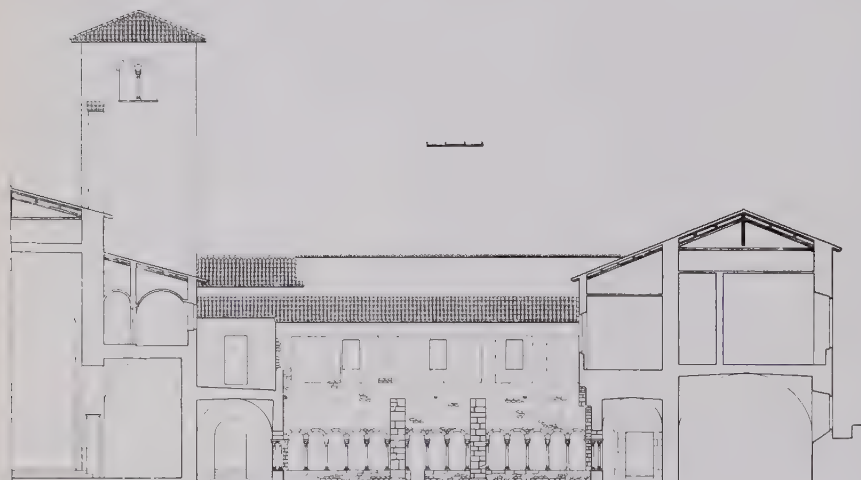


Fig. 16 - Sezione A B, prima dei lavori

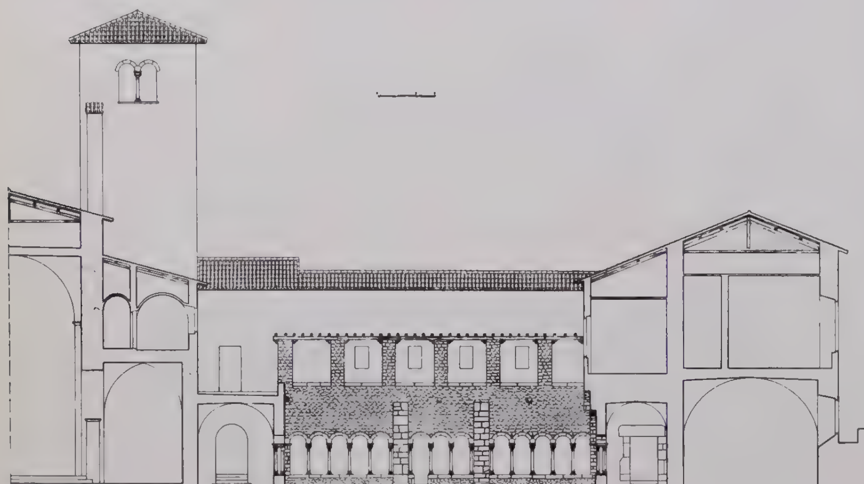


Fig. 17 - Sezione A B, Progetto del restauro in corso

eleganti arcatelle e quello di Staffarda i cui archetti con le colonne abbinate si snodano quasi senza interruzione lungo ciascun lato. Come ad Acey Epau, Beaulieu ecc. la copertura a tetto del chiostro di Staffarda ci indica come si presentava originariamente Valvisciolo.

L'aspetto del chiostro di Valvisciolo è reso gradevole dalla varietà dei capitelli i cui motivi sono vigorosamente scolpiti nella pietra. Alcuni di essi sono a foglie lisce terminate da globi; altri a foglie anch'esse lisce sormontate da spirali chiusi agli spigoli; altri ancora a fasci di piccole foglie piene con globi terminali; altri, infine, a foglie centrali sormontate da altre più grandi con l'estremità curvate agli spigoli. Spesso tra il fogliame appare qualche elemento caratteristico come un Agnus Dei, una Colomba, un candelabro ebraico, dei rosoncini, dei frutti, delle linee ondulate a somiglianza dei flutti del mare, ecc.

I motivi fondamentali — ma soprattutto lo spirito con cui furono lavorati questi capitelli — sono ben visibili a Casamari ed in alcune chiese del Lazio d'influsso cistercense (Priverno, Ferentino, Amaseno).

In origine la teoria delle arcatelle si presentava uniforme nei quattro lati e il portico era coperto a tetto. Gli elementi rinvenuti giustificano tale affermazione: infatti nel corso dei lavori sono state trovate tracce di alcune incamerazioni dei legni sulle pareti; resti di affreschi coperti dalle volte e la modesta consistenza della fondazione del muro su cui poggiano le arcatelle. Inoltre si notano conci di un antico arco (quello del parlatorio) parzialmente coperti dalla volta e conci messi tra gli archetti del portico per delimitare la parte in pietra su cui poggiava il tetto.

L'aspetto cambiò quando furono costruite le volte a crociera. Per contenere la spinta di queste volte vennero innalzati i contrafforti. Questo nuovo elemento modificò notevolmente il carattere del portico. Tra l'altro esso fu privato di alcuni passaggi verso l'esterno del chiostro e gli accessi, che sostituirono quelli chiusi durante la costruzione dei contrafforti, furono eseguiti in epoca successiva adattando gli elementi architettonici o imitando le forme esistenti (come nel lato Est dove è evidente il rifacimento).

La sistemazione a terrazzo risale all'epoca della costruzione delle volte le quali non possono essere state eseguite molto tempo dopo la edificazione del portico. Esse, infatti, sono a crociera liscia (cioè senza costoloni) e rispondono al tipo di copertura della Chiesa, della sala Capitolare (certamente antichissima) e di altri ambienti del convento, che a loro volta rispecchiano le forme borgognone della seconda metà del XII secolo.

Anche i contrafforti sono antichi ma la loro apposizione avvenne a mano a mano che si determinarono, per effetto delle volte, gli squilibri alle murature.

I costruttori, dunque, coprirono il chiostro imitando non soltanto la forma ma anche la struttura delle volte esistenti nell'Abbazia.

Sopra le volte vennero creati i terrazzi su tutti i lati del chiostro ma uno solo è rimasto fino ai nostri giorni (quello a fianco della chiesa) mentre gli altri sono scomparsi per delle graduali ma persistenti trasformazioni.

Più tardi i terrazzi di due lati del chiostro (Est ed Ovest) furono coperti a tetto sorretto da pilastri in muratura; sorsero così delle gallerie rudimentali che rimasero in vista fino al 1903. L'Abate Withe, infatti, fece chiudere i vuoti tra i pilastri e adibì le costruzioni a celle per i monaci.

Il lato Sud presenta delle trasformazioni più rimarchevoli. Ad una prima serie di archi, sorti senza alcun motivo apprezzabile, verso la metà del 1500 se ne sovrapposero degli altri per sostenere il muro di una costruzione sopra il portico. La sopraelevazione del piano suggerì anche l'idea di spostare in avanti una serie di tre archetti del portico; ciò forse allo scopo di installare sotto l'arco ricavato nello spessore della muratura la fontana davanti al refettorio.



Fig. 18 - Abbazia di Valvisciolo, Lato nordorientale del chiostro

Nel 1619 apparve un'altra costruzione: sopra la navatella destra della Chiesa i Minimi di S. Francesco da Paola edificarono delle celle per i monaci. Con tutti questi corpi di fabbrica aggiunti in epoche successive, il carattere primitivo del chiostro — rispecchiante fra l'altro la modestia dei religiosi che l'abitavano — (basti pensare che la pavimentazione era fatta con soli ciotoli) è quasi completamente scomparsa.

Altra caratteristica dell'Abbazia di Valvisciolo è il particolar modo di accedere al chiostro. Poichè l'ingresso del Monastero si trova a quota più bassa di quella del chiostro una rampa di accesso portava agli ambienti che lo circondano. Detta rampa in prossimità dell'angolo Sud-Est del chiostro si divideva in due rami secondo le direttrici dei lati e continuando a salire raggiungeva la quota del pavimento permettendo anche alle cavalcature di portarsi all'interno del convento.



Fig. 19 - Abbazia di Valvisciolo, Lato sudorientale del chiostro

Non è più possibile identificare la cucina che doveva trovarsi, a destra della rampa, a un livello più basso del refettorio; nè vi sono tracce dell'apertura rettangolare tra la cucina e il refettorio, per il passaggio delle vivande.

Si ravvisano, invece, quasi tutti i locali intorno al chiostro. Il refettorio — ambiente che resta parallelo al chiostro e non perpendicolare come a Fossanova — fu deturpato nel 1863 da archi e muri che dividono il vano, largo e spazioso, in alcune camere poco accoglienti. Il locale, voltato a crociera, ha perduto il suo primitivo aspetto ma conserva i resti del pergamo in pietra. Segue l'auditorium (passaggio al giardino) che occupa un posto non suo, giacchè in altre Abbazie è collocato tra la scala di accesso ai dormitori e la sala Capitolare. In questo locale si ammirano importanti resti di antiche pitture. Lo scriptorium (studio comune) è il locale attualmente adibito a cantina. Nel mezzo è situata una colonna con base e capitello originali, su cui poggiano le volte a crociera. Dall'auditorium



Fig. 20 - Abbazia di Valvisciolo, Ambulacro nordoccidentale del chiostro, verso l'ingresso, durante i lavori di restauro

quasi tutto rifatto e dell'antica struttura poco o nulla rimane. Nel chiostro non è stata rinvenuta alcuna traccia dei sedili per la lettura avanti l'ora di compieta. Nel muro del lato Ovest si osservano invece, tracce di due strati di intonaci di cui il secondo conserva i segni dei conci dipinti per decorare la parete.

Molti lavori dovrebbero essere eseguiti all'Abbazia che, come abbiamo visto, ha subìto numerose trasformazioni.

Naturalmente i lavori più urgenti sono quelli diretti alla stabilità degli edifici e pertanto la Soprintendenza ai Monumenti del Lazio ha creduto di iniziare il restauro partendo dal chiostro che minacciava di cadere.

Il lato addossato alla Chiesa era in condizioni statiche peggiori degli altri. Sebbene ai primi contrafforti fossero stati aggiunti degli altri più consistenti, le colonnine e la soprastante muratura strapiombavano in maniera da far temere il crollo. A causa delle grandi lesioni la struttura delle volte aveva perduto la omogeneità e pertanto le spinte aumentavano in modo irregolare. Alcune colonnine, non più verticali, erano già state schiantate alla base e gli archetti, oramai fuori sesto, presentavano una notevole inclinazione verso l'esterno.

L'abbattimento delle volte avrebbe, in gran parte, risolto il problema ma la decisione presa fu un'altra: quella di conservarle e pertanto lo studio del restauro venne indirizzato in tal senso. Il lavoro per fermare il pericoloso movimento delle volte si è presentato alquanto difficoltoso. Il procedimento seguito può essere così riassunto: raddrizzare le colonnine e gli archetti, chiudere le lesioni delle volte, formare un cordolo sopra i muri perimetrali, costruire un solaio in cemento armato atto a tenere aggrappate le volte per mezzo di ferri legati alla struttura di copertura e incastrati nella muratura delle volte medesime. Senza scendere ai dettagli (che pure hanno interesse dal punto di vista tecnico) questo, in breve, è il lavoro eseguito per ridurre la spinta delle volte e per conservare gli elementi architettonici del chiostro. Naturalmente il lavoro è stato preceduto dalla sottofondazione dei muri su cui poggiano le colonnine; dalla ripresa delle pareti di fondo; dalla messa in opera delle colonnine mancanti e da altri accorgimenti (puntellature, sbadacciature ecc.) atte a garantire la buona riuscita delle opere. Lo stesso criterio è stato seguito per il risanamento degli altri lati del chiostro. Abbattute le sopraelevazioni nei lati Est ed Ovest sono stati ripristinati i terrazzi sopra le volte consolidate nel modo già descritto. I contrafforti si rendono oramai superflui ma sono stati lasciati in sito sia per mostrare

si accedeva allo studio comune per mezzo di una porta. Mediante un'altra apertura si passava dallo studio comune al calefactorium (fuoco comune) locale voltato a crociera che ha perduto il suo primitivo aspetto a causa delle numerose soprastrutture. Continuando il giro del chiostro, troviamo la porta (ora murata) d'accesso alla scala originale che portava ai dormitori. Essa fu parzialmente demolita nel 1951. Segue ancora la sala Capitolare. L'ambiente, diviso da due colonne, su cui poggiano le volte a crociera, conserva, malgrado i varî restauri, il primitivo aspetto. I capitelli (alti rispetto alle colonne piuttosto basse) a foglie piatte e le basi con foglie protezionali agli angoli, risentono delle forme presenti nella chiesa di Pontigny. La biblioteca era collocata tra la sala Capitolare e la Chiesa. Essa fu ristretta nel 1863 per far posto all'attuale scala di accesso ai dormitori. Gli ambienti situati lungo il lato opposto a quello della sala Capitolare, dovevano essere adibiti in parte ad abitazione dei conversi ed in parte a cellarium, cioè a uso di magazzino. Questo corpo di fabbrica (che è poi quello situato a fianco della facciata della chiesa) è

le varie fasi di costruzione sia per conservare degli elementi che caratterizzano il monumento dandogli un aspetto pittoresco.

Dato il criterio con cui è stato condotto il restauro (il ripristino del tetto avrebbe fatto scomparire i contrafforti) è bene averli conservati anche perchè servono ad interrompere la monotonia del pesante muro che sovrasta gli archetti.

Altri lavori sono stati compiuti (come la sistemazione dei corpi di fabbrica ubicati dietro le costruzioni demolite) altri sono in corso di esecuzione (come la pavimentazione del chiostro) ma molti altri dovrebbero essere intrapresi per riordinare gli ambienti a piano terra e per togliere le soprastrutture che maggiormente deturpano il complesso monumentale.

RAFFAELE PERROTTI

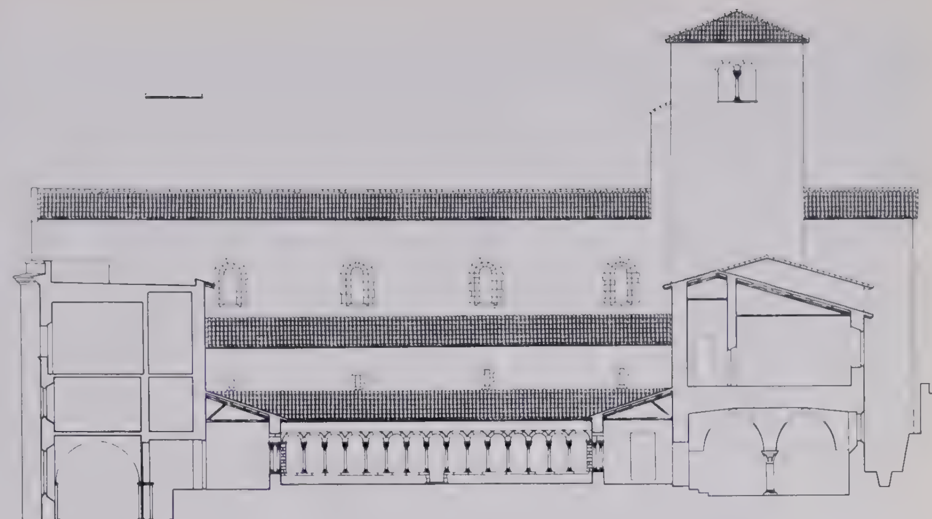


Fig. 21 – Abbazia di Valvisciolo – Sezione E F, Saggio di restituzione grafica – Scala 1:400

BIBLIOGRAFIA

ANGELONI L., *Viaggio di S. Santità Pio IX nella città e provincia di Velletri.* Velletri tip. Angelo Sartori 1863.

AUBERT M., *L'architecture cistercienne en France.* Paris 1947.

BERTAUX E., *L'art dans l'Italie Méridionale.* Paris 1904.

BORGIA A., *Storia della Chiesa e città di Velletri.* Nocera 1713.

CASSONI M., *La Badia di Fossanova presso Piperno, notizie genealogico-storiche.* Roma 1910.

COTTINEAU L. H., *Répertoire topo – bibliographique des abbayes et prieurés.* Mâcon 1939.

DE LAZZARO B., *Memorie storiche sulla Badia di Valvisciolo di Pietro Pantanelli, ora per la prima volta pubblicate ed annotate.* Velletri 1863.

DE VISCH C., *Bibliotheca scriptorum sacri ordinis cisterciensis.* Coloniae Agrippinae 1654.

DIMIER A., *Recueil de plans d'eglises cisterciennes.* Grignan, Paris 1949.

ENLART C., *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie.* Paris 1894.

EYDOUX H. P., *L'architecture des églises cisterciennes d'Allemagne.* Paris 1952.

FRACCARO DE LONGHI LELIA, *L'architettura delle Chiese Cistercensi Italiane.* Milano 1958.

FUSCIARDI E. e VOLPE S., *Cronistoria della Badia di Valvisciolo Manoscritto in archivio Badia di Valvisciolo.*

GANTNER I., *Kunstgeschichte der Schweiz,* Frauenfeld 1936–1947.

HAHN H., *Die Frühe Kirchenbaukunst Der Zisterzienser.* Berlino 57.

JANAUSCHEK L., *Originum Cisterciensum.* Vindobonae 1877.

LUBIN A., *Abbatiarum Italie brevis notitia.* Roma 1693.

MAROZZO C., *Cistercio reflorescente.* Torino 1690.

MASTROJANNI F.S.O., *Precisazioni sulle tre abbazie cistercensi di Marmosolio; Valvisciolo Sermonetano e Valvisciolo Carpinetano*–Extractum ex periodico. "Analecta Sacri Ordinis Cisterciensis", Ann. XV, 1959, fasc. 3–4.

PANTANELLI P., *Notizie storiche sulla terra di Sermoneta.* Roma 1911.

RAYMONDI L., *La Badia di Valvisciolo.* Velletri 1905.

RICCI – DELEGATO APOSTOLICO DI VELLETRI, *Cenni storici sulla Badia dei SS. Pietro e Stefano di Valvisciolo.*



Fig. 22 – Abbazia di Valvisciolo, Chiostro.
Un capitello e un frammento nel peduccio d'un arco



Fig. 23
Abbazia di Valvisciolo, Chiostro. Base di colonnine



Fig. 1 – Canosa, Mausoleo lungo la strada Canosa–Cerignola, visto da Sud–Ovest (*Fot. Soprintendenza Antichità, Taranto*)

UN NUOVO MAUSOLEO A CANOSA

Il monumento, scavato nell'estate 1958 [1] a due km. circa dall'abitato di Canosa, lungo la statale Canosa–Cerignola, che corrisponde all'antico percorso della via Appia Traiana [2] si trova al centro e quasi in asse fra due monumenti sepolcrali romani denominati "Bagnoli" e "Torre Casieri" e precisamente a cinquecento metri dal primo e a trecento dal secondo. [3]

La costruzione è a due zone: l'inferiore quadrata, la superiore cilindrica; orientata da Nord a Sud con ingresso a Sud fu trovata completamente devastata, spoglia del rivestimento architettonico decorativo ad eccezione di due frammenti e completamente priva di ogni corredo funebre (*figg.* 1–2–3–4).

La parte inferiore di forma quadrata misura attualmente, senza il rivestimento lapideo, m. 12,20 di lato. La fondazione, in conglomerato di malta e pietre, presenta esternamente una risega larga m. 0,65–0,70 su cui si elevava il paramento esterno del monumento composto da uno zoccolo di base e da due ordini di blocchi superiori (*figg.* 4–5). In corrispondenza dello zoccolo la muratura in opera a sacco rientra di m. 0,18–0,20, per una altezza di m. 0,50, per l'insediamento dei grossi blocchi di base.

In corrispondenza invece dei due ordini di blocchi superiori si conservano numerosi diatoni di pietra calcarea con le teste troncate, alti m. 0,75–0,80 e larghi m. 0,30–0,40, [4] e le impronte degli ortostati divelti. La non perfetta regolarità con cui sono disposti i diatoni fa pensare che il rivestimento fosse in opera pseudo–isodoma.

L'altezza complessiva del basamento, nei punti meglio conservati, risulta quindi di m. 1,80.

Al centro del lato sud si apre il corridoio d'ingresso lungo m. 3,30 e largo m. 1,50 allargantesi di m. 0,20 all'inizio in corrispondenza degli stipiti della porta esterna oggi scomparsa. In *opus reticulatum* di tufelli di m. 0,10 di lato terminanti a piramidetta tronca, di discreta fattura, ricoperto con intonaco visibile solo nei pochi resti conservati nella parte bassa della parete, è alto m. 2,10.

L'ingresso della camera presenta una soglia in pietra lunga m. 1,25 larga m. 0,63 che a m. 0,17 dalla parete est ha un incavo a forma arcuata lungo m. 0,20, largo m. 0,12 e profondo m. 0,05 alla stessa distanza dalla parete Ovest un ritaglio rettangolare lungo m. 0,11, largo m. 0,04 e profondo m. 0,02, segni evidenti del cardine di una porta ad un solo battente. Sulla soglia si impostano gli stipiti in muratura alti m. 1,74 e larghi m. 0,70.

La camera (*fig.* 6) ha forma di croce greca di m. 4 di lato (circa 14 passi romani) con mura larghe m. 0,70 eseguite in opera cementizia di scaglie di pietra e ciottoli



Fig. 2 – Canosa, Mausoleo lungo la strada Canosa–Cerignola, visto da Sud *(Fot. Soprintendenza Antichità, Taranto)*

di fiume ricoperte con intonaco di colore rosso nella parte inferiore e colore chiaro nella superiore (rosso scolorito, o grigio chiaro).

Il braccio settentrionale (di fronte alla porta) di m. 2,35 nel lato lungo, m. 0,86 nei lati corti, alto m. 2,15 è riempito fino all'altezza di m. 0,61 da muratura. Fu eseguita probabilmente contemporaneamente alla costruzione, come si può arguire dall'intonaco di color rosso che la ricopre esternamente e dalla diversa fattura della parete di fondo che, in corrispondenza di essa è lasciata in grezza opera cementizia, mentre è intonacata superiormente. Si tratta evidentemente del letto o della mensa funebre. Sul fondo della parete, quasi al centro (a m. 0,90 dalla parete ovest e a m. 0,75 dalla parete est) e a m. 0,85 al di sopra di detta muratura si trova una nicchia ricavata nell'opera cementizia e non intonacata, dalle seguenti misure: lunghezza m. 0,70, altezza mediana m. 0,57, profondità m. 0,34.

Il braccio orientale (*fig.* 7) della camera, delle medesime dimensioni, presenta un riempimento di identica altezza, ma conservato solo per circa m. 0,30 di larghezza. Che il riempimento di questo braccio ad uso di letto o mensa funebre sia avvenuto in un secondo tempo può desumersi dalla parete di fondo che appare completamente intonacata e con tracce di color rosso sino all'altezza di circa m. 0,50.

Il braccio occidentale di identiche misure non è stato mai riempito da muratura e reca solo buoni resti di colorazione rossa nella parte inferiore.

All'esterno della cella i muri perimetrali recano i segni delle casseforme di legno le cui tavole avevano una larghezza media di m. 0,27 (*fig.* 8).

Infine è stato possibile riconoscere il pavimento della camera in un battuto di pozzolana mal conservato, mentre quello del corridoio che si doveva trovare quasi allo stesso piano non è stato rinvenuto.

Al di sopra del basamento quadrato si alzava la parte superiore circolare costituita da un torrione in muratura mista di terra, tufi e pietrame vario la cui impostazione corrisponde al primo ordine esterno. In gran parte distrutto presenta un diametro interno di m. 10 (eguale a 34 piedi romani circa). Del suo probabile rivestimento in pietra non restano che scarse tracce lungo il lato orientale dove è visibile un vuoto largo m. 0,40, alto m. 0,67 profondo m. 0,35 nel quale probabilmente era insediato uno dei blocchi posti per testa (*fig.* 5).

Lo spazio compreso fra il perimetro quadrato della cella e il torrione circolare presenta muri ad esedra che delimitano cinque settori di cerchio di cui tre maggiori e due minori. Tali muri larghi m. 0,55 in frammenti di tufo di varie dimensioni e malta terragna avevano evidentemente la doppia funzione di trasmettere la spinta

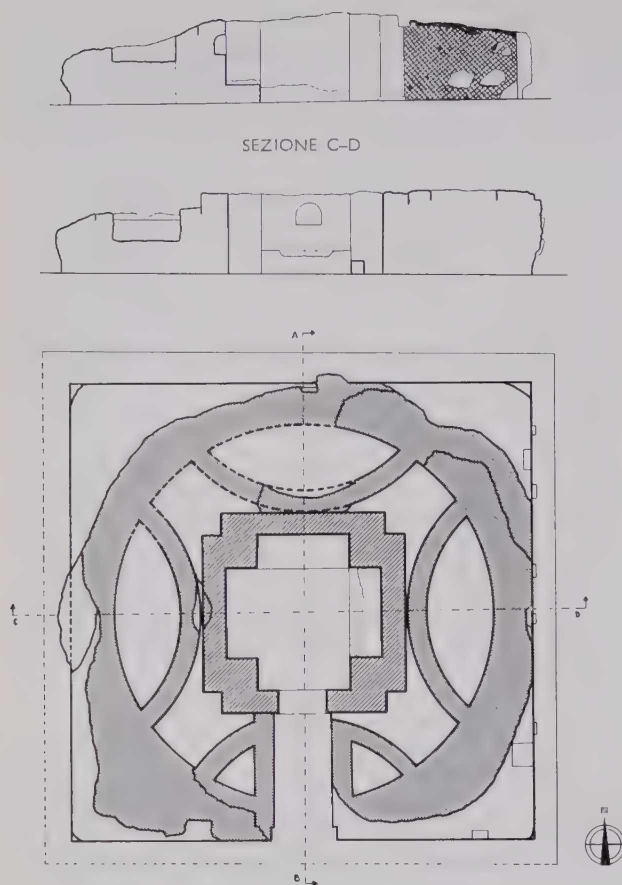


Fig. 3 – Canosa, Mausoleo – Pianta e sezioni in scala 1:200 (*Dis. Soprintendenza Antichità, Taranto*)

dei muri interni della cella al muro perimetrale e nello stesso tempo di reggere la copertura.

L'interno di tali settori di cerchio doveva essere vuoto così come è stato possibile chiarire per mezzo di saggi che hanno dato solo del terreno di riempimento moderno. [5)]

Dalla descrizione e dallo studio del monumento canosino appare evidente che si tratta di un sepolcro il cui tipo ben noto è documentato da una serie di tombe simili rinvenute in prevalenza a Roma o nell'agro romano, ma di cui non mancano esempi in altre regioni d'Italia o in lontane provincie.

In particolare troviamo la medesima camera a pianta cruciforme nei seguenti edifici: un sepolcro incognito fuori porta Nomentana, [6)] il sepolcro di Priscilla sulla via Appia, [7)] il sepolcro dei Servilii sempre sull'Appia, [8)] il sepolcro di Adalia nell'Anatolia meridionale, [9)] il mausoleo di Falerii, [10)] il mausoleo [11)] della via Appia; [12)] il secondo sepolcro tondo sulla via Appia, [13)] il monumento dei Plautii a Ponte Lucano, [14)] con i quali il monumento di cui stiamo trattando ha molta somiglianza anche nell'aspetto esterno.

Inoltre sepolcri costituiti da una base cubica o parallelepipeda sopra cui s'innalza un corpo cilindrico, sono numerosi. Più noto fra tutti e meglio conservato è quello di Cecilia Metella [15)] ma oltre ai già nominati altri sono: il monumento di Vicovaro sulla via Valeria, [16)] di Tor di Quinto nella via Nomentana, [17)] di Sepino, [18)] di Polla, [18a)] oltre ai Trofei, di cui quello della Turbia [19)] è uno degli esempi migliori.

In tutti i monumenti sopracitati il basamento quadrangolare è di un'altezza sempre inferiore ma non di molto a quella del corpo cilindrico. In altri monumenti invece quest'ultimo si può dire formi da solo il sepolcro, mentre il basamento si riduce ad una bassa crepidine. Tali sono ad esempio il sepolcro di Cotta a Casal Rotondo, [20)] dei Plautii a Ponte Lucano, [21)] di Munazio Planco a Gaeta, [22)] la Torre dei Micara presso Frascati, [23)] di Lucilio Peto sulla Salaria [24)] ed altri ancora; infine il mausoleo di Augusto a Roma [25)] e il trofeo di Traiano ad Adamklissi. [26)]

Il corpo cilindrico più comunemente terminava con una tholos o cupola (come nei sepolcri di: Cecilia Metella, Falerii, Priscilla), in alcuni casi invece nel corpo cilindrico stesso era immesso un altro corpo quadrangolare, che si levava più o meno alto a sostenere una quadriga o qualche altro ornamento (come alla Turbia e ad Adalia).

Prima di passare alla classificazione finale ed alla datazione del nostro sepolcro monumentale, è bene procedere all'esame dei due frammenti architettonici ritrovati.

Il primo (*fig.* 9) è un frammento di cornice in pietra calcarea appena leggermente curvo, rotto su tre lati e molto frammentato posteriormente. Lungo superiormente m. 0,47, inferiormente m. 0,36, spesso circa m. 0,20–0,25, è decorato con un kyma lesbio [27)] alto m. 0,10 a foglia larga terminante a triangolo con modico rigonfiamento alternato a bocciuoli appuntiti, [28)] una fascia alta m. 0,05 con perle ad ovale rigonfio ed anelli intermedi a forma di lente di armonica grandezza, [29)]



Fig. 4 – Canosa, Mausoleo – Lato orientale (*Fot. Sopintendenza Antichità, Taranto*)



Fig. 5 – Canosa, Mausoleo – Particolare del lato orientale
(Fot. Soprintendenza Antichità, Taranto)



Fig. 6 – Canosa, Mausoleo – Interno della cella
(Fot. Soprintendenza Antichità, Taranto)

una modanatura liscia di m. 0,07 e infine una fascia alta m. 0,05 ad ovuli bene intagliati. Tale tipo di cornice trova i più stretti confronti con i fregi simili del tempio di Apollo,[30] della Concordia,[31] di Marte Ultore,[32] dell'Ara Pacis[33] e del sepolcro di Vicovaro,[34] monumenti che s'inquadrano tutti cronologicamente negli ultimi anni del I sec. a. C. Tale frammento con molta verosimiglianza ornava il coronamento del torrione circolare così come il suo andamento curvo lascia supporre e come appare nella maggior parte dei monumenti simili.

Il secondo (*fig.* 10) è un grosso blocco di pietra calcarea molto frammentato su tutti i lati, lungo m. 0,85, alto m. 0,34, largo m. 0,72 decorato con un motivo di fiori e girali sviluppantesi fra due piccole cornici di cui è conservata una sola. Il rilievo eseguito con cura ed intaglio preciso ha uno spessore di soli m. 0,03-0,035 e



Fig. 7 – Canosa, Mausoleo – Particolare dell'interno della cella
(Fot. Soprintendenza Antichità, Taranto)



Fig. 8 – Canosa, Mausoleo – Particolare della muratura della cella *(Fot. Soprintendenza Antichità, Taranto)*



Fig. 9 – Canosa, Mausoleo – Cornice del coronamento rotondo (*Fot. Soprintendenza Antichità, Taranto*)



Fig. 10 – Canosa, Mausoleo – Elemento di decorazione della base quadrata (*Fot. Soprintendenza Antichità, Taranto*)

ricorda molto da vicino, pur nell'estrema povertà della parte conservata, il fregio del tempio del Divo Giulio, [35] dell'Ara Pacis [36] ed i fregi in tufo provenienti dalla via dei Sepolcri a Pompei. [37]

Qualora si immagini il reale aspetto del monumento funebre che oggi appare ridotto al solo nucleo interno, completamente rivestito dai blocchi di pietra calcarea, non sarà difficile trovare la giusta collocazione anche di questo frammento decorato al di sopra dei due ordini di muratura pseudoisodoma, così come il controllo delle misure permette di supporre. E non si sarà accusati di eccessiva fantasia nel ritenere che al di sopra di esso poteva essere collocata una cornice modanata, anche semplice, quale coronamento terminale del basamento quadrangolare. [38] Nessun frammento ne è stato conservato e l'unico elemento che suffraghi la nostra supposizione è dato dall'osservazione del blocco decorato di cui una delle facce presenta una risega di m. 0,30 per 0,45 per l'impostazione del blocco superiore.

Purtroppo, dato il cattivo stato di conservazione del sepolcro, non è possibile stabilire nè l'altezza esatta del basamento, nè quella del torrione cilindrico, nè il modulo di costruzione adoperato ed ancor meno il sistema di copertura. Dalle considerazioni via via fatte, dalla sottolineata osservazione delle strutture murarie, ed in particolare dalla singolarità offerta dai muri curvilinei interni si potrà solo avanzare l'ipotesi che il monumento fosse completato da una copertura a tholos forse coronata da una statua o da un gruppo.

La tipologia del monumento, il suo sistema costruttivo (in particolare la presenza dell'opera reticolata senza ammorsature di mattone) [39] e l'esame stilistico degli elementi decorativi portano a porre la datazione del mausoleo canosino nel periodo augusteo e precisamente negli ultimi anni del I sec. a. C. o nei primissimi dopo.

La presenza dei letti o mense nella camera pongono il problema se la deposizione sia stata ad inumazione o a cremazione e mentre nel primo caso le offerte avrebbero trovato posto nella nicchia soprastante, nel secondo sarebbero state poste sulla mensa e la nicchia avrebbe potuto servire per l'urna cineraria. Personalmente propenderei per riconoscervi il sepolcro di un inumato (solo in un secondo tempo infatti vi dovette essere la seconda deposizione) fatto non strano nell'Apulia, regione essenzialmente inumatrice, [40] come dimostrano i suoi più famosi monumenti funebri.

Il mausoleo canosino appare quindi eretto da un personaggio di notevole importanza e testimonia la ricchezza di Canosa, che, divenuta municipio dopo l'89 a. C., fu sempre fedele a Roma. Esso documenta anche la continuità della sepoltura lungo la strada che poi sarà sistemata da Traiano. A poca distanza si è trovata la notissima tomba degli ori del III sec. a. C., [41] e questa strada percorse Orazio [42] nel suo famoso viaggio da Roma a Brindisi.

Fernanda Bertocchi

1) Lo scavo è stato diretto dalla sottoscritta con un cantiere di lavoro gestito dalla Soprintendenza alle Antichità della Puglia e del Materano. Ringrazio il Soprintendente dott. Nevio Degrassi per avermi affidato lo scavo e consigliato la pubblicazione.

2) Per questo tratto della via Appia Traiana vedi: F. Bertocchi, *Iscrizioni recentemente scoperte a Canne*, in *Atti del III Congresso Internazionale di Epigrafia greca e latina*, Roma 1959, pp. 199-205, tavv. XXVII-XXX.

3) N. Jacobone, *Una antica e grande città dell'Apulia – Canusium*, Lecce 1925, pp. 75-76.

4) Alcuni blocchi trovati nel terreno con le seguenti misure (lunghezza m. 0,60–0,66; altezza m. 0,75; spessore m. 0,37–0,40) sono da identificarsi pure come diatoni.

5) Monumenti con il medesimo sistema di murature curve formanti nicchie interne sono ad es.: il Mausoleo di Augusto, il sepolcro di Priscilla e quello dei Plautii. Cfr. L. Crema, *L'architettura romana*, in *Enciclopedia classica*, sez. III, vol. XII, tomo I, S.E.I., Torino 1959, p. 242 ss., figg. 258–281. Non ho però trovato analogie nella recente pubblicazione: De Franciscis – R. Pane, *Mausolei romani in Campania*, Napoli 1957.

6) L. Canina, *Gli edifici di Roma Antica*, Roma 1851, vol. III, p. 141, tav. 276, figg. 6, 7, 8.

7) L. Canina, *La prima parte della via Appia*, Roma 1853, vol. I, pagine 62–63, tav. VI, e G. T. Rivoira, *Architettura romana*, Milano 1921, p. 139, fig. 125.

8) L. Canina, *La prima parte della via Appia*, Roma 1853, vol. I, pagina 78, tav. X, fig. 1 e G. T. Rivoira, *op. cit.*, p. 12, fig. 9.

9) R. Paribeni – P. Romanelli, *Studi e ricerche archeologiche nell'Anatolia meridionale*, in *M. A. Linc.*, XXIII, 1914, col. 40 ss. e tavv. 2-5.

10) B. Götze, *Ein römisches Rundgrab in Falerii*, Stuttgart 1939, figg. 6, 7, 8, tav. III.

11) C. Pietrangeli, *Scavi e scoperte*, in *Fasti Archeol.*, I, 1946, V, 2, 1926, p. 230, fig. 60.

12) Questi monumenti presentano oltre alla camera a forma di croce anche pianta quadrangolare e torrione circolare.

13) L. Canina, *La prima parte della via Appia*, Roma 1853, vol. I, p. 66, tav. VII.

14) L. Canina, *Gli edifizi di Roma Antica*, Roma 1856, vol. V e VI, pagina 109, tav. 122 e B. Götze, *op. cit.*, pp. 11–15, fig. 16, tav. IV, EF.

15) Della ricchissima bibliografia circa il monumento ricordo: G. T. Rivoira, op. cit., p. 5, fig. 3 e G. Lugli, *La tecnica edilizia romana*, Roma 1957, pp. 187–212–326 ss., tav. CVI_1.

16) B. Götze, *op. cit.*, p. 9, fig. 12.

17) B. Götze, *op. cit.*, p. 12, fig. 13.

18) V. Cianfarani, *Sepino*, Milano 1958, p. 53.

18*a*) V. Bracco, *Studio ricostruttivo di un mausoleo romano in Lucania*. in *Arch. Cl.*, XI, pp. 188–200, ffgg. 1–5.

19) J. Formigé, *Le trophée des Alpes* (*La Turbie*) – Fouilles et monuments archéologiques en France Metropolitaine – Supplement a *Gallia*, II, Paris 1949; N. Lamboglia, *Le trophée d'Auguste à la Turbie*, II ed., Ist. Inter. Studi Liguri, 1955; G. Q. Giglioli, in *Palladio*.

20) G. Lugli, *op. cit.*, pp. 315–326, tavv. XCV_3 e CVI_2 e B. Götze, *op. cit.*, p. 13, fig. 15.

21) Vedi nota 14.

22) G. Q. Giglioli, *La tomba di L. Munazio Planco a Gaeta*, in *Architettura e Arti decorative*, VI, 1921–22, pp. 507–255, fig. nel testo.

23) T. Ahsby, *The classical Topography of the Roman Campagna*, III (the via Latina) – Section I, in *Papers B. S. R.*, IV, 1907, p. 134, figura 14.

24) C. Pietrangeli, *Il monumento dei Lucilii*, Roma 1941.

25) Fra la ricchissina bibliografia ricordo: M. A. Colini – G. Q. Giglioli, *Relazione della prima campagna di scavo nel Mausoleo di Augusto* – Estate–Autunno 1926, in *B. Comm. Arch.*, LIV, 1927, p. 191 ss.; G. Gatti, *Il Mausoleo di Augusto*, in *Capitolium*, X, 1934, pp. 457–464 figg. 1–7; G. Gatti, *Nuove osservazioni sul Mausoleo di Augusto*, in *L'Urbe*, III, 1938, n. 8, pp. 1–17, figg. 1–13.

26) F. Studniczka, *Tropaeum Traiani*, in *Abh. Phil. Hist. Klasse der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften*, 22, Leipzig 1904, IV, pp. 4–152 e L. Crema, *op. cit.*, p. 485, fig. 626.

27) C. Weickert, *Das lesbische Kymation*, Leipzig 1913; Ed. Weigand, *Baalbek und Rom, die Römische Reichskunst in ihrer Entwickelung und Differenzierung*, in J. M. d. I., 29, 1914, p. 72 ss., tav. 1–5; Ed. Weigand, *Baalbek*, in *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1924–25, p. 165 ss.; M. Wegner, *Ornamente Kaiserzeitlicher Bauten Roms, Soffitten* – Köln, 1957.

28) M. Wegner, *op. cit.*, p. 53.

29) M. Wegner, *op. cit.*, pp. 48–49.

30) M. Wegner, *op. cit.*, p. 53.

31) P. Gusman, *L'art. decoratif de Rome*, Paris 1908, tav. 58; C. Weickert, *op. cit.*, p. 96, tav. VIII; F. Toebelmann, *Römische Gebälke*, I, Heidelberg 1923, pp. 42-51, figg. 41-48, tavv. VI G e VII.

32) G. Weickert, *op. cit.*, p. 96, tav. VIII *d*, *e*; F. Toebelmann, *op. cit.*, pp. 35–41, fig. 40, tavv. IV e V *a*; M. Wegner, *op. cit.*, pp. 48–49.

33) G. Moretti, *Ara Pacis Augustae*, Roma 1948, pp. 180 ss., fig. 150. Th. Kraus, *Die Ranken der Ara Pacis – Ein Beitrag zur Entwiklungsgeschichte der Augusteischen Ornamentik*, Berlin 1953, p. 39 ss., tav. 9.

34) P. Gusman, *op. cit.*, tav. 114.

35) M. Floriani Squarciapino, *Il fregio del tempio del Divo Giulio*, in *Rend. Acc. Linc.* XII, 1957, pp. 270–271.

36) G. Moretti, *op. cit.*, pp. 24 ss., pp. 146 e ss., figg. 14–15 ss.; Th. Krauss, *op. cit.*, p. 40.

37) Th. Kraus, *op. cit.*, p. 47, tav. 7.

38) Così come appare nella maggior parte dei monumenti sopracitati; Cecilia Metella, Cotta, Adalia, Sepino ed altri).

39) G. Lugli, *op. cit.*, p. 487.

40) F. von Duhn – Fr. Messerschmidt, *Italische Graeberkunde*, II, Heidelberg 1939, p. 280.

41) R. Bartoccini, *La tomba degli ori di Canosa*, in *Japigia*, VI, 1935, pp. 224–262, figg. 1–18.

42) Orazio, *Satire*, I, 5, vv. 77 ss.

RECENSIONI E SEGNALAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Le Chiese di Roma illustrate, collana di monografie diretta da Carlo Galassi Paluzzi, Edizioni " Roma ,, Marietti Editore. Piazza della Minerva 70, Roma.

Con un notevole successo editoriale si è affermata la nuova serie di monografie sulle chiese di Roma ideata e diretta dal prof. Carlo Galassi Paluzzi. In anni oramai abbastanza lontani il Galassi Paluzzi aveva dato inizio ai primi volumetti, alla redazione dei quali aveva chiamato a collaborare i più seri e qualificati studiosi e, caso per caso, i migliori conoscitori della storia artistica e della topografia della Roma sacra: così il Cecchelli, Colasanti, Golzio, Huetter, Lavagnino, Mancini, Muñoz e altri. Quelle agili guide, che condensano in un testo variabile dalla cinquantina al centinaio di pagine di piccolo formato notizie storiche e critiche scientificamente ben vagliate e corredate di bibliografia specifica, munite sempre di una pianta con didascalie descrittive e di illustrazioni numerose, nitide, spesso originali e di indubbia utilità, ebbero la fortuna che meritavano, e l'edizione andò esaurita in pochi anni, per passare poi al commercio d'antiquariato.

Dopo una pausa dovuta a ragioni contingenti di forza maggiore negli anni della guerra e nel periodo postbellico, ora la collana ha ripreso — già dal 1957 — il suo cammino, con gli stessi intenti, col medesimo programma, ma con rinnovata energia; e, muovendo dal n. 37, dopo il volumetto n. 36 che era stato l'ultimo della prima serie, è giunta oggi al sessantaseiesimo, e continua con ritmo regolarissimo e frequente. Agli autori già noti altri, di pari valore, vengono ad aggiungersi (Apolloni Ghetti, Colini, Matthiae, Montini, Prandi); e, mentre la collana si giova della collaborazione di forze nuove, estende oggi il suo campo anche ad alcune tra le chiese moderne o addirittura recenti, come il S. Cuore in Via Marsala, o S. Teresa al Corso d'Italia dell'arch. Tullio Passarelli (1901–1902) o il Cristo Re dell'arch. Marcello Piacentini (1934), o la Basilica di S. Eugenio del conte ing. E. Galeazzi con la collaborazione dell'arch. M. Redini e del prof. ing. G. Nicolosi (1942–1951). E ci sembra, tale criterio, se sarà esteso ad altri casi, quanto mai opportuno ed intelligente, proponendosi, come pare, di lasciar trasparire quei valori universali della civiltà cristiana che da Roma s'irradiano e che superano il mutare nel tempo delle forme d'arte e le loro inflessioni linguistiche, colorate dei caratteri regionali o dell'impronta di grandi maestri.

I contributi scientifici propriamente nuovi ed i dati inediti sono numerosi in questa collana; così pure il materiale illustrativo assume non di rado l'importanza di una documentazione grafica completa, preziosa e nuova, come quando precisi rilievi architettonici illustrano i reperti di scavo o la storia della costruzione nelle successive sue fasi (Apolloni Ghetti, Matthiae, Prandi) e con quella chiarezza che solo il disegno può dare. Questa circostanza si verifica di frequente, e basta fare qualche anche sommario confronto bibliografico per avvedersene. Gli archivi, consultati con perizia, hanno fornito elementi nuovi; a questo proposito, hanno lavorato molto bene coloro che,

per essere in un certo modo i padroni di casa, come i parroci (Mons. E. Rufini) o gli studiosi e al tempo stesso Visitatori o Superiori di Ordini (P. B. Pesci O.F.M.) o di Congregazioni, hanno per la loro chiesa un amore particolare.

Dei singoli volumetti non possiamo, per ovvie ragioni di spazio, discorrere in particolare (eppure vi sarebbe materia !); ci limitiamo a dare qualche cenno — e ci duole che siano indicazioni incomplete e parziali —, al solo scopo di dimostrare con pochi esempi concreti quei pregi, dei quali dianzi si è fatta menzione.

Sul nuovo tipo di basilica paleocristiana " aperta „ in facciata legata a particolari circostanze pone l'accento il prof. Prandi trattando della chiesa dei SS. Giovanni e Paolo al Celio, e valendosi di una serie di ottimi rilievi, disegni ricostruttivi e assonometrie delinea la storia della costruzione, dall'ultimo ventennio del IV secolo ai restauri da lui stesso diretti per la munificenza dell'Em.mo Card. Titolare Spellman, Arcivescovo di New York; ma il libretto non è una sintesi della più ampia opera pubblicata dall'Autore nel 1953 per i tipi della Poliglotta Vaticana e ora in deposito presso " L'Erma „ di Bretschneider, chè di nuove e recentissime indagini e di nuove acquisizioni relative anche al Claudianum e soprattutto alla casa romana dei santi eponimi e alle sue pitture viene data notizia.

Un progetto assolutamente inedito e sfuggito finora all'attenzione della critica è, a nostro avviso, il contributo più notevole alla storia dell'arte che Mons. E. Rufini pubblica per S. Giovanni dei Fiorentini (fig. 6 a p. 20 e Appendice, n. 4): data l'alta importanza che il concorso per l'erezione di quella chiesa assume nelle vicende e negli ideali architettonici del Cinquecento romano, ogni passo compiuto nella conoscenza storico-artistica della chiesa è destinato a chiarire meglio gli aspetti di un felice periodo della nostra trascorsa civiltà artistica. [1] Si aggiungono inoltre alcuni nuovi documenti. Ricordiamo che lo stesso autore ha scoperto, segnalato e valorizzato un'interessantissimo epistolario vanvitelliano.

I rilievi architettonici dell'oratorio di S. Giovanni in Oleo presso S. Giovanni a Porta Latina sono stati forniti all'esemplare monografia del prof. G. Matthiae dalla Facoltà di Architettura di Roma e si devono agli allievi del prof. E. Del Debbio diretti dagli assistenti architetti Paolo Marconi e Marcello Petrignani.

Della basilica di S. Pietro in Vincoli il Matthiae dà le notizie più recenti e le più esatte — avendo egli stesso diretto i lavori di restauro e le ricerche nel vivo delle strutture e sotto il pavimento. Oltre quanto già aveva scritto nel Bollettino d'Arte a proposito delle arcuazioni su colonne che traforano e rendono aperta la facciata del IV secolo e ai sovrastanti oculi rotondi, egli aggiunge il frutto delle indagini sull'organismo costruttivo, relative a un'originaria spartizione delle colonne diversa da quella attuale, all'ipotesi di un impianto absidale che presuppone l'assenza del transetto, ed infine alle vicende topografiche della zona, dove una villa con peristilio, criptoportico e mosaici, la quale presenta più d'una fase di lavoro, mostra un'aula absidata che può dar luogo a una interpretazione ingegnosa. Lo stesso Guglielmo Matthiae tratta con non facile equilibrio critico il tema di S. Maria in Domnica.

Alla monografia di S. Omobono il prof. A. M. Colini aggiunge — novità di questi ultimi anni — il tempio arcaico del quale sono state scoperte le tracce ed i frammenti architettonici a sud del Vico Iugario, tra l'ara e uno dei due templi, forse della Fortuna o della Mater Matuta.

Infine il prof. B. M. Apolloni Ghetti dà di Santa Prassede una documentazione grafica pregevolissima, nuova ed inedita: l'originalità del materiale e l'accurato, dotto studio delle strutture murarie e dei particolari morfologici, i saggi di scavo esplorativo diretti dall'Autore stesso, i confronti e le indagini che sono i presupposti di questa sintesi, fanno di questo libretto un'opera scientifica e uno strumento di lavoro molto importante, confermando quel carattere di contributo specifico, originale e personale che vuol essere uno dei fini più nobili di questa collana.

I volumetti della nuova serie sono i seguenti, nella numerazione progressiva loro assegnata in ordine cronologico di pubblicazione:

N. 37. L. Huetter-R. U. Montini, *S. Giovanni Calibita*; 38. A. Prandi, *SS. Giovanni e Paolo*; 39. Mons. E. Rufini, *S. Giovanni de' Fiorentini*; 40. L. Huetter-E. Lavagnino, *S. Onofrio al Gianicolo*; 41. L. Huetter, *S. Salvatore in Onda*; 42. B. Pesci-E. Lavagnino, *S. Pietro in Montorio*; 43. R. U. Montini, *S. Teresa al Corso d'Italia*; 44. U. M. Fasola, *La Basilica dei SS. Nereo ed Achilleo e la Catacomba di Domitilla*; 45. A. Prandi, *La Basilica di S. Eugenio*; 46. P. Pecchiai-R. U. Montini, *San Giacomo in Augusta*; 47. V. Bartoccetti, *Santa Maria ad Martyres (Pantheon)*; 48. G. Mancini-B. Pesci, *San Sebastiano fuori le Mura*; 49. B. Pesci, *San Francesco a Ripa*; 50. R. U. Montini, *Santa Pudenziana*; 51. G. Matthiae e altri, *S. Giovanni a Porta Latina e l'Oratorio di S. Giovanni in Oleo*; 52. E. Fanano, *S. Salvatore in Lauro del Pio Sodalizio dei Piceni*; 53. R. U. Montini, *S. Maria del Priorato*; 54. G. Matthiae, *S. Pietro in Vincoli*; 55. G. Drago, *S. Nicola dei Prefetti*; 56. G. Matthiae, *S. Maria in Domnica*; 57. A. M. Colini-M. Bosi-L. Huetter, *S. Omobono*; 58, M. L. Casanova, *S. Maria in Montesanto e S. Maria dei Miracoli*; 59. G. Matthiae, *SS. Cosma e Damiano*; 60. M. Bosi, *SS. Quirico e Giulitta*; 61. M. Bosi, *S. Maria in Campo Marzio*; 62. L. Castano, *Il Sacro Cuore al Castro Pretorio*; 63.-64. P. F. Darsy O. P., *Santa Sabina*; 65. M. Piacentini, A. Prandi, B. Zambetti, *Tempio di Cristo Re*; 66. B. M. Apolloni Ghetti, *Santa Prassede*.

G. Zander

1) L'Autore non poteva conoscere nel 1956-57 i due volumi di G. Giovannoni, *Antonio da Sangallo il Giovane*, a cura del Centro di Studi di Storia dell'architettura e della Facoltà di Architettura dell'Università di Roma, Roma, 1959, pubblicati come opera postuma. Ivi, vol. I, p. 217 e vol. II, fig. 166 = Dis. Arch. 233 Uffizi, è dimostrato che il disegno che il Rufini riporta alla fig. 4, p. 18, attribuendolo al progetto di Michelangelo, è invece da riferirsi a uno dei progetti sangalleschi, delineato dal Labacco o Abaco per Antonio il Giovane, come risulta con chiarezza dal confronto con i Dis. Arch. Uff. 199 e 200 (cfr. *op. cit.*, vol. I, pp. 218-219 e vol. II figg. 167, 168, 170).

(8251087) Ist. Pol. Stato P. V. - Aut. del Tribunale di Roma n. 2835 del 22-8-1952 - Redattore responsabile: GIUSEPPE ZANDER